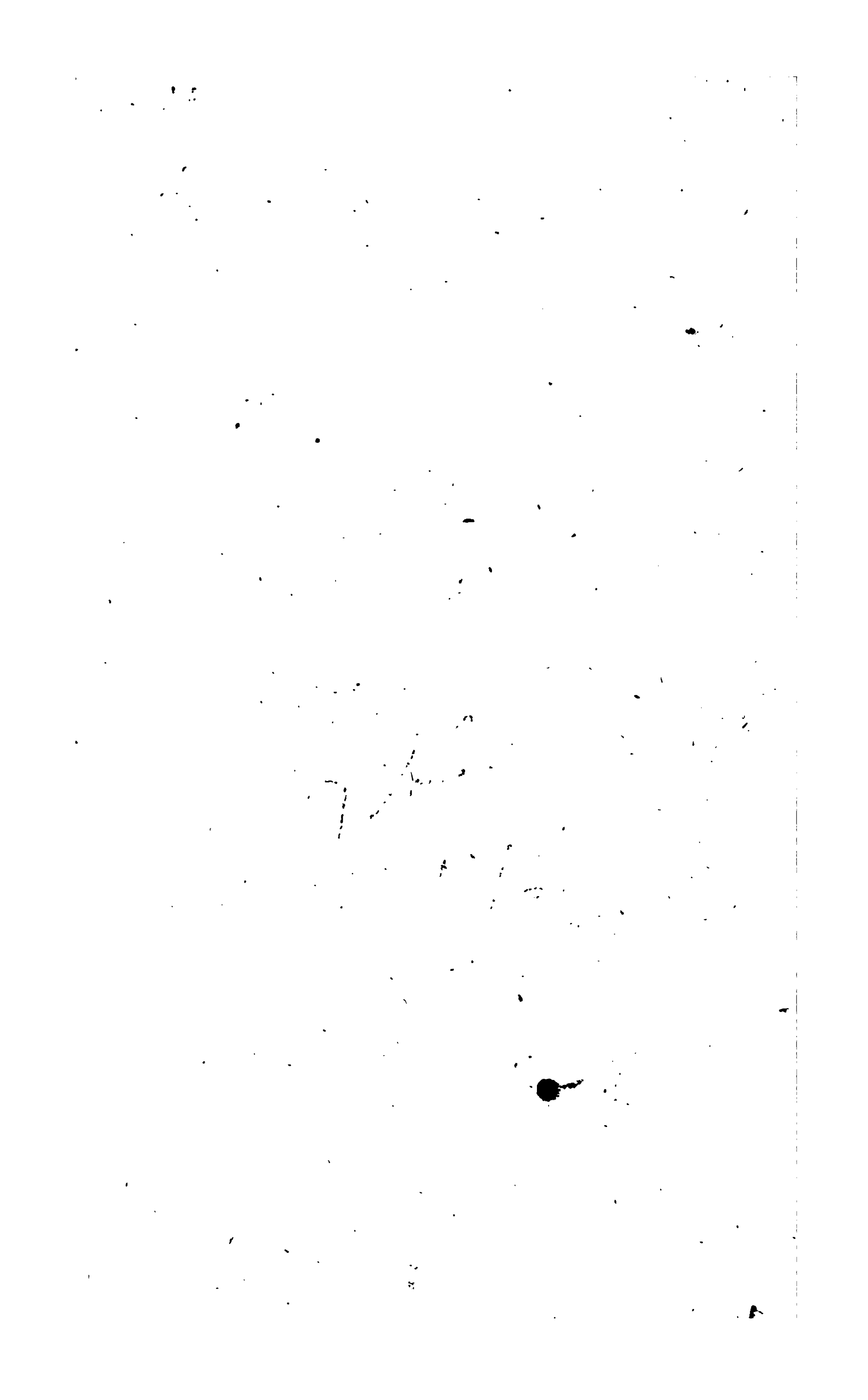




Ex Libris

Frederick Harker.


TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA



ANNALES
DRAMATIQUES,
OU
DICTIONNAIRE GÉNÉRAL
DES THÉÂTRES.

TOME PREMIER.

A — B

Nota. *Tous les Exemplaires de cet Ouvrage seront signés par moi* BABAULT, *l'un des Auteurs; et je déclare que je poursuivrai tout contrefacteur, conformément à la loi.*

Babault

ANNALES
DRAMATIQUES,
OU
DICTIONNAIRE GÉNÉRAL
DES THÉÂTRES,

CONTENANT

1°. L'ANALYSE de tous les Ouvrages dramatiques; Tragédie, Comédie, Drame, Opéra, Opéra-Comique, Vaudeville, etc., représentés sur les Théâtres de Paris, depuis Jodelle jusqu'à ce jour; la date de leur représentation, le nom de leurs auteurs, avec des anecdotes théâtrales;

2°. Les Règles et Observations des grands maîtres sur l'Art dramatique, extraites des œuvres d'Aristote, Horace, Boileau, d'Aubignac, Corneille, Racine, Molière, Regnard, Destouches, Voltaire, et des meilleurs Aristarques dramatiques;

3°. Les Notices sur les Auteurs, Compositeurs, Acteurs, Actrices, Danseurs, Danseuses; avec des anecdotes intéressantes sur tous les Personnages dramatiques, anciens et modernes, morts et vivans, qui ont brillé dans la carrière du Théâtre.

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

TOME PREMIER.
A — B

DE L'IMPRIMERIE DE HÉNÉE.

A PARIS,

CHEZ
BABAULT, l'un des Auteurs, rue Montmartre, n°. 39;
CAPELLE et RENAND, libr. comm^res., rue J.J. Rousseau, n°. 6;
TREUTTEL et WURTZ, libr., rue de Lille, n°. 17;
Et LE NORMANT, libr., rue des Prêtres S.-Germain-l'Auxerrois.

1808.



AVIS DE L'ÉDITEUR.

QUELQUES *productions littéraires, publiées et accueillies sous le voile de l'anonyme, l'étude réfléchie des modèles et des chefs-d'œuvre de l'Art dramatique, le zèle pour le maintien de ses règles et de son existence; tels sont les motifs qui ont engagé plusieurs amis des Lettres à composer ce nouveau Dictionnaire des Théâtres.*

Ils savent qu'il est de la nature d'un pareil ouvrage, fait avec quelque soin, d'exciter la curiosité des amateurs du genre théâtral; que l'attrait de ces sortes d'Annales consiste dans le choix, l'abondance et la variété des matières, et que l'utilité doit surtout en faire le principal mérite. Les seules qualités, qu'on puisse raisonnablement exiger d'eux, sont: de l'ordre pour tout mettre à sa place, et ne rien confondre dans le classement; de la clarté, pour présenter les analyses, les préceptes et les notices, sous le point de vue le plus naturel et le plus facile à saisir; de l'exactitude, pour ne rien omettre de ce qui peut instruire, intéresser ou amuser; de l'impartialité, pour rejeter tout ce qui porte l'empreinte de la passion dans les jugemens des Aristarques anciens et modernes, et n'admettre que la saine

critique, ou du moins la critique honnête et raisonnée.

Presque tous les articles de ce Dictionnaire offrent une anecdote théâtrale, curieuse, intéressante, et cette méthode plaira sans doute au plus grand nombre des lecteurs. Il est trop vrai que l'on cherche moins l'instruction que l'amusement dans les livres nouveaux : le meilleur pour les gens du monde, est toujours celui qui fournit le plus de ces traits singuliers, propres à faire briller dans un cercle celui qui les débite.

Mais les véritables amis de l'Art trouveront aussi dans cet ouvrage, fruit d'un travail de plusieurs années, de quoi satisfaire le goût et la raison. Le Poète dramatique et le Comédien reconnaîtront à chaque page une critique décente. Cette dernière qualité est peut-être la plus rare et la plus nécessaire dans ce siècle, où la république littéraire est divisée en prôneurs aveugles et en injustes détracteurs.

PRÉFACE.

On sait que l'Art dramatique est une des parties de notre Littérature, où le génie français a pris le plus grand essor, déployé le plus de ressources, franchi le plus d'obstacles, et fait éclore un plus grand nombre d'excellens modèles. Nos poètes célèbres, après avoir enrichi la scène de leurs chefs-d'œuvre, et conquis les suffrages de l'Europe, ont développé les mystères de leur art, prescrit les règles du Théâtre, et mis, en quelque sorte, le Public dans le secret de leur génie.

Les préceptes de ces hommes illustres n'ont pu être que le fruit d'une longue et mûre expérience : ils sont nécessaires à ceux qui veulent marcher, d'un pas sûr, dans la

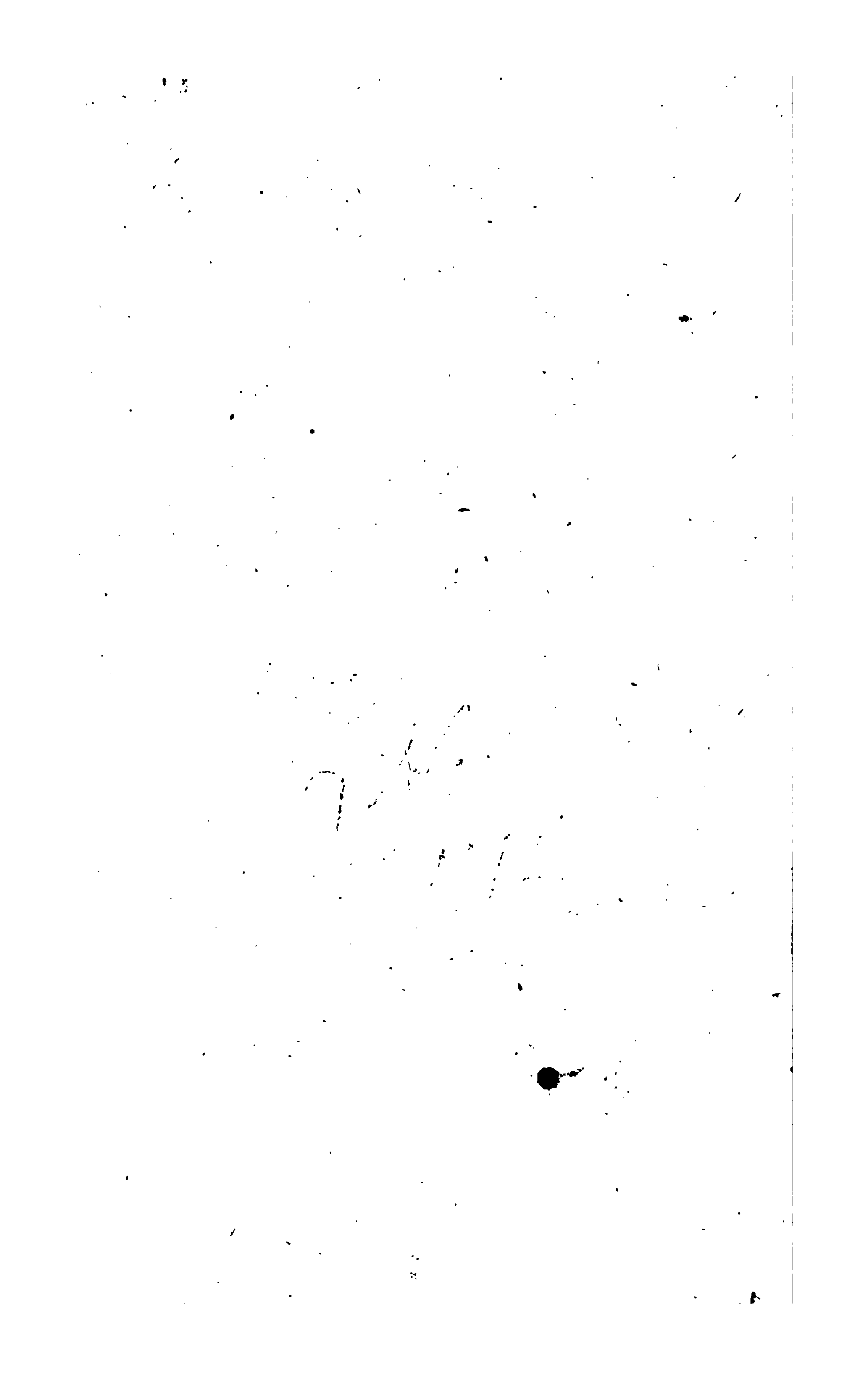
carrière des Sophocle et des Térence; ils sont utiles à quiconque veut juger les athlètes qui osent la parcourir. Composer avec sagesse, apprécier avec goût les productions d'un art, aussi difficile que brillant, n'est point une faculté que l'on puisse devoir à la seule nature : il faut de plus des principes évidens; il faut des règles certaines : mais ces principes et ces règles, épars dans divers auteurs, exigeraient des soins et du tems pour les réunir; et l'on n'en a pas toujours la volonté, ni le pouvoir.

Notre but principal, en rédigeant ce Dictionnaire général des Théâtres, était d'épargner ces soins, et d'abréger ce tems au lecteur. Ainsi ce nouvel ouvrage, disposé dans l'ordre le plus commode, pour satisfaire promptement la curiosité et pour éviter les recherches, renferme tout ce qui a été dit de plus essentiel et de plus intéressant sur l'Art dramatique, et sur les règles et les modèles dans tous les genres, avec la Description des Théâtres anciens et modernes, l'Analyse des

pièces tragiques et comiques, et la Notice de la plupart des Poètes et des Acteurs de toutes les nations.

Il existe déjà plusieurs Dictionnaires des Théâtres : mais le plus moderne a paru en 1776 ; et presque tous n'offrent guères qu'une aride et froide nomenclature des auteurs et des ouvrages. On a cependant extrait de ces catalogues les dates et les faits indispensables, en les comparant, et les rectifiant sur les matériaux précieux, qu'on a puisés dans la Bibliothèque Impériale.

S'il est du devoir d'un historien lexicographe d'écarter les articles superflus, il doit aussi présenter les articles nécessaires, sous un jour vrai et agréable. Rien ne sert mieux à ce dernier objet que les anecdotes bien choisies : elles amusent le lecteur curieux ; elles instruisent l'artiste ; elles embellissent l'ouvrage. Dans l'abondante moisson que nous offraient les livres, les manuscrits et les archives du Théâtre, les journaux, les



ANNALES
DRAMATIQUES,
OU
DICTIONNAIRE GÉNÉRAL
DES THÉÂTRES.

TOME PREMIER.

A — B

y trouve la théorie et la pratique du Théâtre, et que l'amour de l'Art, le désir d'être utile, l'équité enfin, ont seuls présidé à leur rédaction.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

Si les poètes ont été les premiers instituteurs du genre humain, les grands spectacles dramatiques, inventés par les poètes, ont presque toujours orné les fêtes et les divertissemens des nations policées. Les Perses, les Assyriens, les Egyptiens ont eu leurs jeux, leurs courses, leurs triomphes, leurs édifices consacrés aux danses, à la musique et aux représentations théâtrales. Mais rien sans doute n'approcha du goût et de l'imagination des Grecs dans l'Art dramatique. On remarque surtout l'ardeur des Athéniens pour les jeux scéniques. Nul peuple n'a jamais porté si loin l'amour de l'éloquence et de la poésie, la délicatesse du langage, la finesse de l'oreille, et la justesse du sentiment et du goût.

Le génie de chaque nation se peint dans ses occupations et ses plaisirs : la grande occupation et le grand plaisir des citoyens d'Athènes, où le vulgaire même apprenait par cœur les tragédies d'Euripide, étaient de s'entretenir d'ouvrages d'esprit, et de juger des pièces dramatiques, qui se jouaient par autorité publique, plusieurs fois l'an-

née, surtout aux fêtes de Bacchus. C'était dans ces jours solemnels que les poètes tragiques et comiques disputaient la palme du talent : les premiers donnaient leurs ouvrages quatre à quatre, excepté Sophocle, qui, fatigué bientôt d'un si pénible exercice, se contenta d'offrir une seule pièce au concours.

Chez les Grecs et les Romains, le goût des spectacles s'unissait à la magnificence. Leurs théâtres étaient de vastes enceintes, accompagnées de portiques, de galeries couvertes et d'allées plantées d'arbres; mais, comme ils étaient en plein air, on les défendait des ardeurs du soleil, par des voiles que soutenaient des mâts et des cordages. Plus de soixante mille spectateurs occupaient les différens étages de ces immenses théâtres; et, pour remédier à l'odeur de la transpiration, le luxe avait imaginé des jets d'eau de senteur, qui, serpentant à travers les statues dont le sommet était garni, s'épanchaient de toutes parts en forme de rosée.

Sophocle donna l'idée des théâtres magnifiques, que l'on construisit à Athènes. Les dépenses que l'on fit pour l'agrandissement de ces édifices, et pour l'acquisition des objets nécessaires à la représentation d'une pièce, furent portées si loin, qu'on reprochait aux Athéniens de n'avoir pas employé des sommes aussi considérables à la

guerre, qu'ils eurent à soutenir contre les Barbares.

Aucun édifice de ce genre n'égala le théâtre de l'Édile M. Æmilius Scaurus. Il était composé de trois ordres d'architecture, et soutenu par trois cent soixante colonnes, dont les plus élevées étaient de bois doré; celles du milieu, de crystal de roche; et les dernières, de marbre de Crète, toutes de trente-huit pieds d'élévation. Dans les intervalles étaient rangées des statues de bronze au nombre de trois mille; et tout l'édifice contenait quatre-vingt mille spectateurs. Les tapisseries, les tableaux, les décorations qui ornaient le fond de ce théâtre, étaient si précieux, qu'étant devenu, quelque tems après sa construction, la proie d'un incendie, on en estima la perte à cent millions de sesterces, ou douze millions de notre monnaie.

Curion fit aussi construire deux grands théâtres en bois, si ingénieusement imaginés, qu'en les faisant mouvoir sur des pivots, on déplaçait à volonté, et la scène et les spectateurs; invention qui tient du prodige, et qu'il est difficile de se représenter (1).

Voilà le grand, voilà l'immense, dont les siècles modernes sont fort éloignés; et néanmoins le drame des Anciens était bien inférieur au nôtre.

(1) *Voy.* l'art. Théâtre.

Avant Thespis, la tragédie n'était qu'un tissu de contes bouffons, débités en style comique, et mêlés aux chants du chœur, qui entonnait les louanges de Bacchus.

La tragédie, informe et grossière en naissant,
N'était qu'un simple chœur, où chacun, en dansant,
Et du Dieu des raisins entonnant les louanges,
S'efforçait d'attirer de fertiles vendanges.
Là, le vin et la joie éveillant les esprits,
Du plus habile chantre un bouc était le prix.

BOILEAU.

Thespis y fit plusieurs changemens, qu'Horace, d'après Aristote, a cités dans son Art poétique.

Sous Eschyle, la tragédie prit une forme nouvelle.

Eschyle dans le chœur jeta les personnages,
D'un masque plus honnête habilla les visages;
Sur les ais d'un théâtre, en public exhaussé,
Fit paraître l'acteur, d'un brodequin chaussé.

Il donna à la tragédie un ton beaucoup plus pompeux que celui du Poëme épique : c'est le *magnum loqui*, c'est l'*os magna sonaturum*, dont parle Horace. Son style, trop fier et quelquefois gigantesque, semble plutôt imiter le bruit des tambours et les cris des guerriers, que la noble harmonie des trompettes.

Rapprochant sa diction de celle d'Homère,

Sophocle entendit mieux le langage de la nature. Son style, dont la douceur le fit appeler l'*abeille de l'Attique*, avait cependant assez de dignité, pour donner à la tragédie un air à-la-fois touchant et majestueux.

Celui d'Euripide, quoique plein de noblesse, était plus naturel encore. Il parut aimer mieux y répandre de la tendresse et de l'élégance, que de la force et de la grandeur.

La Grèce, du tems de Philippe et d'Alexandre, fit ériger trois statues d'airain à Eschyle, Sophocle et Euripide. Elle ordonna que leurs tragédies fussent conservées dans les archives publiques. On les en tirait de tems en tems pour en faire la lecture, parce qu'il n'était pas permis aux comédiens de les représenter (1).

C'est avec raison que les Anciens, accoutumés à consulter en tout la nature, et à la prendre pour guide, ont cru que la terreur et la pitié étaient les deux grands mobiles, propres à remuer l'âme des spectateurs. En effet, comme nous rapportons tout à nous-mêmes, quand nous voyons des personnes, respectables par leur rang ou par leur vertu, accablées de grands malheurs, la crainte de pareilles infortunes, dont nous savons que la vie est assiégée de toutes parts, saisit notre cœur; et, par un retour

(1) *Voy.* Tragédie, Eschyle, Sophocle, Euripide.

secret de l'amour personnel, nous nous sentons vivement émus du malheur des autres : la nature a d'ailleurs formé entre nous et nos semblables une touchante union, qui nous rend sensibles à tout ce qui leur arrive.

Homo sum, humani nihil à me alienum puto.

TÉR.

Pendant que la tragédie se perfectionnait dans Athènes, la comédie, qui jusqu'alors y avait été fort négligée, s'y vit cultivée avec plus de soin. L'une et l'autre doivent également leur origine à la nature. On est vivement touché des inquiétudes, des dangers, des malheurs, en un mot, de tout ce qui intéresse les personnages illustres ; c'est ce qui a donné naissance à la tragédie. L'homme n'est pas moins curieux d'apprendre les aventures, la conduite, les travers et les ridicules de ses égaux, qui lui fournissent un sujet de rire, et de se divertir à leurs dépens : telle est la source de la comédie.

Elle prit dans Athènes différentes formes, selon le génie des poètes et la volonté des magistrats. Celle, qu'Horace appelle l'*ancienne* comédie, tenait quelque chose de sa première origine, et de la liberté, qu'elle se donnait, de dire des bouffonneries et des injures aux passans, du haut du chariot de Thespis. Nul n'était épargné, dans une

ville aussi libre que l'était alors Athènes : les généraux, les magistrats, le gouvernement, les dieux mêmes, tout était livré aux traits satiriques des poètes ; et toute pièce était bien reçue, pourvu qu'elle fût réjouissante et assaisonnée de sel attique.

Trois poètes illustrèrent l'ancienne comédie : Eupolis, Cratinus et Aristophane. Ce dernier, dont il nous reste seulement onze pièces, d'un nombre plus considérable qu'il avait composé, vivait dans le siècle des Grands Hommes de la Grèce. Il parut surtout avec éclat durant la guerre du Péloponnèse, moins comme un comédien, fait pour amuser le peuple, que comme le censeur du gouvernement, l'homme payé par l'État pour le réformer, et presque l'arbitre de la patrie (1).

La liberté satirique de l'ancienne comédie ayant déplu aux trente Tyrans, qui venaient de changer le gouvernement d'Athènes, ils en arrêtèrent le cours. Elle se borna dès-lors à saisir les ridicules des hommes, et à tracer des caractères vrais et reconnaissables ; de manière qu'elle obtint l'avantage de satisfaire plus adroitement la vanité des poètes, et la malignité des spectateurs : aux uns elle procura le plaisir délicat de se faire deviner, et aux autres, celui de deviner juste, en nommant

(1) *Voy.* Aristophane.

les masques. Telle fut la comédie, qu'on appela *mitoyenne*. Elle dura jusqu'au tems d'Alexandre, qui, ayant achevé de s'assurer l'empire de la Grèce par la défaite des Thébains, fut cause que l'on refréna la licence des poètes, qui s'augmentait de jour en jour. Cette révolution donna naissance à la *nouvelle* comédie, qui ne fut plus qu'une imitation de la vie commune, et qui n'exposa sur la scène que des aventures feintes et des noms supposés.

Chacun, peint avec art dans ce nouveau miroir,
S'y vit avec plaisir, ou crût ne s'y pas voir.
L'avare, des premiers, rit du tableau fidèle
D'un avare, souvent tracé sur son modèle;
Et mille fois un fat, finement exprimé,
Méconnut le portrait, sur lui-même formé.

C'est-là réellement la bonne comédie, la comédie de Ménandre (1). De 180, ou plutôt, selon Suidas, de 80 comédies qu'il composa, et que l'on dit avoir été toutes traduites par Térence, il ne nous reste que très-peu de fragmens. On peut juger du mérite de l'original, par l'excellence de la copie. Quintilien, en parlant de Ménandre, ne craint point de dire que, par l'éclat de son nom et la beauté de ses ouvrages, il a effacé la gloire de tous ceux qui ont écrit dans le même genre.

(1) *Voy*. Comédie, Ménandre.

Il remarque, dans un autre endroit, qu'on ne lui rendit pas de son tems toute la justice qui lui était due; mais qu'il en fut avantageusement dédommagé par les éloges de la postérité. En effet, on lui préférait Philémon, poète comique et son contemporain.

A Rome, on fut plus de trois siècles sans aucun spectacle dramatique. Sous le consulat de C. Licinius, des Baladins, qu'on avait fait venir d'Étrurie, et auxquels on donna le nom d'Histrions, parce qu'en langue toscane un baladin s'appelait *hister*, jouèrent des espèces de pantomimes, où l'on entremêlait des récits en vers improvisés, et des danses étrusques. Ce divertissement fut reçu avec joie; on le perfectionna bientôt : les histrions représentèrent des pièces accompagnées de musique et de danses, sous la dénomination de Satires, où les spectateurs et les acteurs étaient joués indifféremment.

Les jeux scéniques réguliers ne s'établirent chez les Romains que sous le consulat de C. Claudius, l'an de Rome 514. Cette même année, le poète Andronicus, Grec de nation, fit jouer sa première pièce. Il avait essayé d'imiter en latin ce que les Grecs, chez lesquels florissait l'Art dramatique, avaient si heureusement exécuté dans la langue d'Homère. Andronicus, Pacuvius et Accius furent

les premiers poètes tragiques que l'on vit à Rome. Horace ne donne à Andronicus que la gloire de l'invention; et il reconnaît que Pacuvius est le plus savant de ces poètes, et Accius, le plus sublime.

Le goût, que les Romains éprouvèrent pour Thalie, leur fit quelque tems négliger Melpomène: mais bientôt ils lui reportèrent leurs hommages; et les plus grands personnages de Rome ne dédaignèrent pas de composer des tragédies. On a conservé les noms du *Thyeste* de Gracchus, de l'*Alcméon* de Catulle, de l'*Adraste* de César, de l'*Ajax* d'Auguste, de l'*Octavie* de Mécène, de la *Médée* d'Ovide, et de l'*Hippolyte* de Sénèque le philosophe.

Les pièces régulières firent entièrement oublier les satires, tant que les poètes jouèrent eux-mêmes leurs drames: mais, dès qu'ils les eurent confiés à des troupes de comédiens, la Jeunesse Romaine, pour se livrer à sa gaieté, fit reparaître les satires, qu'elle joua d'abord dans les intermèdes, à la place du chœur; ensuite on les réserva pour la fin des pièces tragiques ou comiques. On les joignit surtout aux *Atellanes*, qui étaient à Rome, ce que les pièces satiriques étaient en Grèce, des tragi-comédies. La Jeunesse de Rome s'empara donc du théâtre, et mit les satires à la place des intermèdes. On ne s'étonnera point de

cette licence, si l'on se rappelle qu'aux premières représentations de l'*Hécyre* de Térence, les comédiens furent obligés de quitter la scène, pour faire place à des danseurs de corde, et ensuite à des gladiateurs. Au milieu de la pièce la plus intéressante, le Peuple romain demandait souvent des athlètes ou un ours; et il fallait les lui donner. Ces divertissemens duraient souvent plus de quatre heures, avant que les comédiens pussent recommencer.

Plaute et Térence s'illustrèrent dans le genre de la comédie nouvelle. A l'exemple de Ménandre, qui revit dans leurs ouvrages, ils réussirent à intéresser par une intrigue attachante, un plan sagement conçu, et une peinture fidelle des mœurs générales (1).

Les Anciens consacraient, à la célébration des jeux scéniques, des sommes immenses: La représentation de trois tragédies de Sophocle coûta plus aux Athéniens, que la guerre du Péloponnèse. Quelles dépenses ne faisaient pas les Romains, pour élever des théâtres et des amphithéâtres, et même pour payer des acteurs! Roscius avait un revenu annuel de 75,000 liv. Jules-César donna 60,000 liv. à Labiénus, pour engager ce poète à jouer lui-même dans une pièce

(1) *Voy.* Plaute, Térence.

qu'il avait composée. Æsopus, contemporain de Cicéron, laissa en mourant à son fils, dont Horace et Pline font mention comme d'un fameux dissipateur, une succession de 2,500,000 liv., qu'il avait amassées à jouer la comédie.

L'Art dramatique dégénéra ensuite à Rome; et il faut passer au quinzième siècle pour le voir renaître en Italie.

Sous le règne de Léon X, la *Sophonisbe* du célèbre prélat Trissino, nonce du Pape, est la première tragédie régulière qui ait paru en Europe, après tant de siècles de barbarie; comme la *Calandra* du cardinal Bibiéna avait auparavant été la première comédie, qu'eût encore vue l'Italie moderne.

L'Arioste, Apostolo-Zéno, Métastase, Goldoni et Alfieri occupent les plus belles pages des annales du Théâtre Italien.

L'Espagne connut les spectacles, dès que les Romains y eurent introduit la bonne poésie: les ruines des anciens théâtres prouvent combien on se plaisait à ces divertissemens. Mais les Goths et les autres Barbares, qui assujétirent ce royaume, en chassèrent les Muses, et avec elles les plaisirs de Thalie: les Arabes les y rappelèrent, et donnèrent des représentations théâtrales, qui, jointes à quelques drames provençaux, servirent

de modèles aux premières comédies castillannes. Au reste, les sujets étaient, tantôt des Amours de bergers, tantôt des Mystères de la religion, tels que la Naissance de J. C., la Tentation dans le Désert, la Passion, ou le Martyre de quelque Saint.

Bientôt le Théâtre-Espagnol sortit de son obscurité : il dut son premier éclat à Lopès de Séville et à l'illustre Michel Cervantes : Lopès de Véga, Caldéron, Solis, Moréto et Zamora contribuèrent à sa gloire (1).

Le Théâtre Germanique est non moins ancien, et, jusqu'au temps de Corneille et de Molière, aussi brillant et plus fécond que le Théâtre Français. On y compte depuis l'an 1480 jusqu'en 1800, plus de trois mille pièces imprimées.

Griph et Weiss, l'un, auteur tragique, l'autre, comique, et contemporains de Corneille et de Molière, n'ont rien fait que l'on puisse comparer à la moindre production de ces grands hommes. Gottscheld, de l'Institut de Bologne, réforma la scène allemande, instruisit les acteurs, et excita les jeunes auteurs à travailler. Pitschel, Behrmann, Schlegel, Kruger et Stéphens brillèrent dans le dix-huitième siècle. Leissing, Gœthe,

(1) *Voy.* Théâtre Espagnol.

Schiller, Ifland et Kotzebüe sont au premier rang parmi les poètes germaniques (1).

On croit généralement que l'Angleterre n'a eu son Théâtre, qu'après tous ses voisins. Cependant on parle de certains poètes vagabonds, qui, dès le quatorzième siècle, exécutaient des Farces en pleine campagne. Les Anglais eurent comme les Italiens, les Espagnols et les Français, des mystères et des moralités, qui étaient quelquefois joués par des Ecclésiastiques. L'Aiguille de Dame Gurton, représentée sous le règne de Henri VIII, est regardée comme la première comédie anglaise, c'est-à-dire, la plus ancienne. Alors, Henri Parker composa des tragédies, et Jean Hoker s'exerça dans le genre comique. Sackville, Norton, Heywood parurent ensuite; mais l'Art n'était encore qu'à son enfance, et il ne reçut une véritable existence que du génie créateur de Shakespear, le Corneille de l'Angleterre.

Shakespear, Johnson, Dryden, Adisson, Congrève, Wycherley, Ottway, Quin, Garrick et Shéridan seront toujours illustres dans les fastes du Théâtre Anglais (2).

Les Histrions ou Farceurs commencèrent leurs jeux, sous les rois de France de la première race.

(1) *Voy.* Théâtre Germanique.

(2) *Voy.* Théâtre Anglais.

Charlemagne, informé de leur indécence, les proscrivit par une ordonnance, en 789. Mais l'enthousiasme du peuple pour le spectacle donna lieu à un abus, encore moins supportable : sous le prétexte de célébrer les fêtes des Saints, on joua des *comédies* jusques dans les églises ; et la plupart de ces pièces informes étaient entremêlées de chants obscènes et de bouffonneries sacrilèges.

Ces abus intolérables durèrent jusqu'en 1198. Eudes de Sully, Évêque de Paris, s'en plaignit amèrement : bientôt la Cour et le Parlement accueillirent ses plaintes ; les bateleurs furent chassés, et ces honteux spectacles, entièrement abolis. Plusieurs années après, des poètes provençaux ou *Troubadours* inventèrent un nouveau genre de représentations, sous les noms de *Chanterels*, de *Pastorales* et de *Comédies*, dans lesquels ils jouèrent eux-mêmes. Le charme de la pantomime, du chant, de la rime, et plus encore de la nouveauté, attira bientôt à ces spectacles un prodigieux concours de spectateurs.

Ces Troubadours prospérèrent jusqu'en 1382 ; mais la mort de la Comtesse de Provence, qui les protégeait alors, les dispersa : d'ailleurs, leurs mauvaise conduite les avait rendus odieux. Philippe-Auguste, en les chassant du royaume, dit que le théâtre du monde fournissait assez de

comédiens originaux, sans qu'on s'amusât à les copier. Quelque tems après, ce monarque, instruit que les plus célèbres d'entr'eux s'étaient corrigés, leur permit de rentrer en France, et d'y r'ouvrir leurs spectacles.

Il faut convenir que, dans ces prétendues comédies des Troubadours, l'on ne trouve rien qui ait le moindre rapport à l'Art dramatique.

Vers la même époque, des Pélerins, qui revenaient de Jérusalem, arrivèrent à Paris, et se mirent à réciter et à chanter, dans les carrefours et sur les places publiques, ce qu'ils avaient vu de plus intéressant dans leur voyage de la Terre-Sainte. Le zèle de quelques riches bourgeois de la ville, enchantés de leurs dévots récits, et persuadés qu'ils ne pouvaient mieux servir la religion, leur fit entreprendre de former avec ces pélerins un spectacle public. Ils établirent donc un théâtre à Saint-Maur, près de Vincennes: des poètes mirent en action tout ce que les voyageurs chantaient ou récitaient en arrivant; et des placards annoncèrent l'ouverture de ce nouveau théâtre, sous le titre *du Mystère de la Passion de N. S. J. C.* L'affluence du peuple fut si grande aux premières représentations, elles occasionnèrent tant de désordres et d'accidens, que le prévôt des marchands défendit ce spectacle.

Les nouveaux acteurs, consternés d'un ordre qui renversait leurs espérances de fortune, après en avoir conféré avec leurs enthousiastes protecteurs, sollicitèrent à la cour leur rétablissement. Charles VI leur ordonna de jouer le fameux mystère en sa présence. Il en fut si satisfait, qu'il leur accorda, l'an 1402, des lettres-patentes pour leur établissement dans la capitale. En vertu de ce privilége, les pélerins-acteurs prirent le titre de *Confrères de la Passion*, et fondèrent rue St.-Denis, à l'hôtel de la Trinité, un théâtre, où ils représentèrent, les dimanches et fêtes, des *Mystères*, dont les sujets étaient tirés de l'Ancien ou du Nouveau Testament, et de la Vie des Saints.

Leur établissement fit un si grand bruit dans le royaume, que les villes principales en formèrent de semblables. Celles d'Angers, de Rouen et de Metz furent les premières qui en donnèrent l'exemple; il fut bientôt imité par toutes les autres.

Ce premier théâtre subsista ainsi près de cent cinquante ans; mais, l'uniformité d'un spectacle trop sérieux commençant à le faire abandonner, les confrères imaginèrent de l'égayer, et de le soutenir par des divertissemens. Pour y mieux réussir, ils s'associèrent avec le *Prince des Sots* et sa

troupe : ceux-ci étaient des farceurs, tous fils de famille, qui, sous le nom *d'Enfans sans souci*, jouaient de petites pièces, et avaient un chef ou directeur.

En 1548, la société acheta l'ancien hôtel des ducs de Bourgogne, et y fit construire un théâtre. Le Parlement lui permit de s'y établir, à condition de ne jouer que des sujets profanes, mais décens. Un tel ordre blessa la piété des Confrères de la Passion; ils cédèrent à une troupe de comédiens, qui venait de se former à Paris, leur droit de propriété, moyennant une rétribution annuelle, et se retirèrent de la carrière théâtrale. Le nouveau spectacle continua la sienne avec le plus grand succès.

Il n'était pas le seul qui amusât les citoyens de Paris. Déjà les clercs de la Bazoche, qui s'étaient acquis de la réputation par leurs poésies, avaient obtenu la permission de jouer sur un théâtre particulier leurs propres ouvrages, et ils étaient devenus les rivaux des comédiens de l'hôtel de Bourgogne.

Louis XII avait protégé les acteurs, et encouragé les poètes à fronder, sans ménagement, les vices de ses Sujets. Aussi courait-on en foule à la réprésentation des *Mystères*, des *Soties*, des *Mo-*

ralités et des *Farces* (1). Les farces et les soties étaient consacrées à la gaieté et à la plaisanterie, que l'on portait toujours jusqu'à la licence, et dans les images et dans les expressions. François Ier. fit ordonner aux comédiens de supprimer les satires de leurs pièces, et le théâtre commença dès-lors à s'épurer.

L'imprimerie découverte sous Louis XI, les Lettres rétablies sous François Ier., avaient ouvert une nouvelle carrière. Plus nos ancêtres acquéraient de connaissances ; plus ils devaient apercevoir la ridicule absurdité de leurs spectacles. Cependant, jusqu'en 1551, nous ne voyons personne qui ait tenté de les arracher à la barbarie, où ils étaient plongés. Quelques savans, il est vrai, avaient essayé d'y introduire des pièces, traduites du théâtre des anciens : Octavien de St.-Gelais avait traduit les comédies de Térence ; G. Bouchetel et T. Sibilet, les tragédies de Sophocle et d'Euripide ; mais ces versions ne servirent d'abord qu'à faire entrevoir les effets, que pouvaient produire les ouvrages dramatiques, et à montrer de très-loin la route qu'on devait suivre.

E. Jodelle osa le premier, en 1552, composer une tragédie, et la faire représenter. Sa *Cléopâtre* obtint un succès prodigieux ; Henri II

(1) *Voy.* ces mots.

assista, avec toute sa cour, à la seconde représentation, et en fut si content, qu'il fit remettre à l'auteur une gratification de 500 écus. La nouveauté de ce spectacle fit la plus grande partie de la réputation de Jodelle.

J. de la Péruse et L. Grévin donnèrent des pièces, dont ils avaient aussi composé le plan et la fable; et ils adoptèrent toujours pour modèles les Grecs ou les Latins.

Il était réservé à R. Garnier de commencer à tirer la tragédie de cette espèce d'enfance, où elle végétait encore. Admirateur des anciens, et surtout de Sénèque le tragique, il ne voulut pas, comme Jodelle, les imiter servilement. Son Hippolyte, représenté en 1573, lui fit un nom célèbre, mais bientôt oublié.

A. Hardi fit faire un pas de plus à Melpomène. Doué d'une facilité singulière, et d'une imagination vive et féconde, quoique peu réglée, il fit plus de huit cents pièces de théâtre, mauvaises à la vérité, mais où il régnait une sorte d'énergie et de chaleur, qui dut produire d'autant plus d'effet, que son siècle était moins éclairé. Tous ces drames ont été représentés; et, s'ils n'ont pas enseigné la route qui mène à la gloire, ils ont du moins indiqué un grand nombre de fautes, qui conduisent à une chûte honteuse.

Le théâtre eût été long-tems plongé dans une profonde obscurité, sans le secours du cardinal de Richelieu. Ce ministre, dit le duc de la Vrillière, crut, avec raison, augmenter l'éclat de sa renommée, en protégeant les sciences, et surtout les talens dramatiques; et cette protection échauffa le génie des auteurs.

Rotrou perfectionna le dialogue, et composa Venceslàs. Scudéry introduisit la règle des vingt-quatre heures. Mairet étudia avec succès ce qui concernait les règles et la constitution de la fable (1).

Toutes ces découvertes n'avaient point encore produit de bons ouvrages : on avait fait quelques pas de plus dans la carrière; mais personne n'avait encore atteint le but. Il n'appartenait qu'au Génie de franchir l'intervalle immense, qui sépare la médiocrité de la perfection; de réunir toutes les règles et d'en former un faisceau de lumières; de faire briller à-la-fois la noblesse de la poésie, la dignité, la variété et l'ensemble des caractères; et de produire enfin des ouvrages, supérieurs à ceux qui ont immortalisé les Sophocle et les Euripide, et qui seront admirés, tant que les hommes conserveront l'amour du beau et du sublime.

(1) *Voy.* Jodelle, etc.

A ces traits, on reconnaît P. Corneille, si justement surnommé le *Grand*.

Le *Cid*, qu'il mit au théâtre en 1637, fit pressentir à quel degré d'élévation il allait porter l'Art dramatique. Il donna en effet ses admirables tragédies, qui, en fixant la perfection de ce genre de poème, firent la gloire du siècle, de l'auteur et de la nation (1).

Pour mériter avec justice la supériorité sur tous les théâtres de l'Europe, il ne nous manquait plus que de voir la comédie, élevée au même point où était montée la tragédie. Molière parut : il s'annonça, en 1658, par sa pièce de l'*Étourdi*. Il enrichit bientôt la scène de plusieurs chefs-d'œuvre, qui obtinrent et méritèrent le plus grand succès ; et, jusqu'au moment où la France le perdit, il jouit des suffrages et de l'admiration d'un public éclairé et reconnaissant. Molière pouvait donc dire comme l'auteur de Cinna :

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Comme lui, il fut le restaurateur, ou, pour mieux dire, le créateur de son genre : il avait étudié avec attention, non-seulement les produc-

(1) *Voy.* Corneille.

tions des anciens comiques, mais aussi celles des Espagnols et des Italiens; et il fut supérieur à tous. Jamais poète comique ne sut mieux que lui remplir le précepte, qui veut que la comédie instruise en divertissant. Lorsqu'il raille les hommes sur leurs défauts, il leur apprend à s'en corriger; et peut-être verrions-nous encore aujourd'hui régner les travers et les sottises qu'il a condamnés, si les portraits, que ce peintre philosophe a faits d'après nature, n'avaient été autant de miroirs fidèles, où se sont reconnus les personnages qu'il a joués (1).

Corneille, attaché seulement à l'élévation des idées et à la noblesse des caractères, n'avait regardé l'amour que comme un moyen, un sentiment accessoire, uniquement propre à nuancer les grands tableaux; il avait peu cherché à développer les effets de cette passion impétueuse. Racine entreprit de marcher son égal, en se frayant une route nouvelle. Il fit de l'amour la base de ses tragédies, et il les embellit de tout ce que l'élégance du style et l'harmonie des vers ont de plus touchant et de plus enchanteur. Toujours noble, toujours exact, il joignit le plus grand art au génie, et se servit quelquefois de l'un pour remplacer l'autre: il élève moins l'âme,

(1) *Voy.* Molière.

que le père de la tragédie; mais il a le secret de la remuer davantage. Enfin, il produisit des chefs-d'œuvre, qui lui méritèrent l'honneur d'être mis en parallèle avec le grand Corneille (1).

Tous les genres semblaient épuisés: on avait de si beaux modèles, qu'il devait paraître téméraire de s'en écarter. Cependant Crébillon, ne pouvant asservir son génie à suivre les traces des grands hommes qui l'avaient précédé, sut s'ouvrir une autre carrière, et offrir aux yeux étonnés des tableaux inconnus jusqu'alors. Il osa hasarder ces spectacles terribles, qui firent autrefois la gloire du théâtre des Grecs, et qui font aujourd'hui l'un des ornemens du nôtre.

Regnard, le meilleur de nos poètes comiques après Molière, Dufresny, d'Ancourt et Destouches, ajoutèrent de nouveaux lauriers à la couronne de Thalie, et occupent une place distinguée sur le Parnasse dramatique.

Tels ont été les progrès successifs du théâtre français. Il paraissait alors ne pouvoir plus rien acquérir; mais les ressources du génie sont inépuisables. A côté des grands hommes qui ont illustré le siècle de Louis XIV, on doit sans

(1) *Voy*. Racine.

doute placer ce génie fécond et sublime, qui, ayant embrassé tous les genres, et réussi dans tous, poète, historien, philosophe, a réuni des talens, dont un seul immortaliserait un Écrivain.

Sans parler des productions étrangères à notre sujet, quel droit n'a pas, à nos éloges et à notre reconnaissance, l'immortel Voltaire, qui non-seulement a conservé au plus noble des Arts toute sa splendeur, mais qui, par de nombreux chefs-d'œuvre, a su l'augmenter encore ! Imitateur de Corneille et de Racine, il les a quelquefois égalés par la noblesse, la grandeur, la sublimité des idées, et par la connaissance du cœur humain; et souvent il les a surpassés par le choix presque toujours philosophique de ses sujets, par la force et la vérité des sentimens, par la richesse et la variété du coloris (1).

De Belloy, Lemierre, Marmontel et Laharpe; Marivaux, Piron, Gresset et Dorat, obtinrent plus d'un succès dans l'un et l'autre genre, et le XVIIIe. siècle leur est redevable d'une partie de sa gloire.

Thalie ne cessera jamais de regretter l'énergique Auteur du *Philinte*, qui peut-être serait devenu le Molière du siècle où nous vivons. Elle

(1) *Voy.* Voltaire.

ne regrettera pas moins Collin-d'Harleville, dont le talent captivait tous les suffrages, dont le caractère gagnait tous les cœurs.

Notre siècle, aussi fécond et plus varié, s'énorgueillit du poète tragique, qui nous a fait connaître les beautés mâles de la scène anglaise, et des auteurs d'*Agamemnon*, de *Marius à Minturnes*, de *Charles IX* et d'*Epicharis et Néron*; admire le poète comique, qui nous a donné l'*Art de la Comédie*, et ceux à qui nous devons l'*Ecole des Pères*, les *Étourdis*, l'*Amant Bourru*, *Paméla*, *Médiocre et Rampant* et le *Tyran domestique*; s'honore des auteurs d'*OEdipe à Colonne*, de *Panurge* et de *Stratonice*; enfin, applaudit aux efforts des poètes, des musiciens et des acteurs, qui, marchant sur les traces des Corneille, des Molière et des le Kain; des Quinault, des Rameau et des Jéliotte; des Noverre, des Panard et des Clairval, ont acquis de la célébrité dans tous les genres de l'art dramatique (1).

C'est donc en vain que quelques Tartuffes littéraires semblent déplorer l'absence du génie, et annoncer la décadence du goût. Quand nous voyons, sous le gouvernement d'un héros et d'un sage, tant d'athlètes nouveaux s'élancer dans la carrière; tant d'autres encore tout

(1) *Voy*. Tragédie, Comédie, Opéra, Drame, etc.

prêts à leur disputer la palme du talent et les suffrages de la postérité, nous pouvons dire avec justice :

Que la France a vaincu, dans ses jeux dramatiques,
Des Grecs et des Romains les merveilles antiques.

ANNALES DRAMATIQUES, OU DICTIONNAIRE GÉNÉRAL DES THÉÂTRES.

ABA.

ABACO et MOÏNA, tragédie en cinq actes, en vers, représentée sur le Théâtre Français de Pétersbourg, en 1790.

Le sujet de cette tragédie est tiré d'une histoire des Incas. Elle a réussi sur les bords de la Néwa. M. de T***, son auteur, l'a fait imprimer en Russie et nous en a remis un exemplaire. On remarque, dans cet ouvrage, un plan assez bien conçu, de l'intérêt, des situations, et un style énergique et brillant.

M. de T***, à qui la scène française doit quelques autres pièces, jouées avec succès sous le voile de l'anonyme, était naturellement superstitieux.

Il passa la nuit, qui précéda la représentation d'un de ses ouvrages, dans un état de douleur et d'effroi, difficile à exprimer; et quelle en était la cause? En se couchant, il avait aperçu une araignée à côté de son lit; la vue de cet insecte hideux lui fit d'abord un plaisir sensible, parce qu'il était persuadé qu'elle lui annonçait un événement



heureux; et il n'en connaissait point qui le fût d'avantage que le succès de sa pièce. Pour se l'assurer encore plus, il fallait écraser l'insecte; il se hâte de tirer sa pantoufle; mais, quelque rapide que fût ce mouvement, quelqu'attention qu'il mit à regarder l'araignée, il la perdit un moment de vue; elle disparut, effrayée sans doute par la main qui la poursuivait. Il passa deux heures entières à la chercher; mais son trouble et sa consternation l'empêchèrent de la trouver: las de ses recherches, il se jeta sur son lit, en s'écriant avec l'accent du désespoir: le bonheur était là! si près de moi! et je l'ai perdu! ah ma pauvre tragédie! c'en est fait, elle tombe, il n'y a plus de remède! Et le lendemain il fut tenté de retirer sa pièce. Mais un ami, qu'il consulta, se moqua de lui, et l'en empêcha. La tragédie fut jouée et alla aux nues. Cet événement ne le guérit pas; et il est toujours convaincu qu'une araignée porte bonheur, lorsqu'on l'écrase après l'avoir vue.

ABAILARD et HÉLOÏSE, drame en cinq actes, en vers, par M. Guys, imprimé en 1752.

Les amours d'Abailard et d'Héloïse sont consacrés dans les fastes des amans malheureux. Tout le monde connaît la cruelle vengeance du chanoine Fulbert. C'est cette horrible catastrophe qui fait le sujet de ce drame.

L'auteur introduit dans sa pièce une certaine Marquise, sœur de Fulbert, qui fait des avances indécentes à l'amant d'Héloïse; celui-ci lui répond qu'il n'aura jamais que du respect pour elle. Mais ce respect l'offense, elle veut de l'amour. Alors, il lui confie le secret de ses amours avec Héloïse. Voilà une bien grande imprudence que l'auteur fait commettre à un homme, qui avait autant d'esprit qu'Abailard.

En effet, la marquise se hâte d'apprendre à Fulbert les amours du maître et de l'écolière. L'ambitieux chanoine, qui destinait sa nièce à un comte, voit avec la plus vive douleur ses projets avortés : mais, loin de faire éclater son ressentiment, il médite en silence la plus terrible et la plus odieuse vengeance. Il feint donc d'approuver l'union des amans. Cependant, Héloïse, au comble de ses vœux, ne peut se défendre d'une terreur secrète ; elle semble pressentir la trahison de son oncle. Soudain le valet d'Abailard arrive, et pousse des cris effrayans. Héloïse lui demande des nouvelles de son maître. En vain il voudrait se dispenser de lui raconter la funeste aventure ; cette amante insiste, elle ordonne ; alors Frontin lui apprend qu'ayant vu Abailard entrer avec Fulbert dans un appartement isolé, dont on avait fermé toutes les issues, il s'en était approché et avait aperçu, à travers la serrure, deux hommes d'assez mauvaise mine qui se promenaient à pas lents, tandis que Fulbert et Abailard s'entretenaient à voix basse :

« .... La scène alors change de face.
On accourt ; et de force on entraîne Abailard,
Dans un réduit obscur, au fond de la terrasse :
Il parle, on l'interrompt ; il supplie, on menace.
Bientôt l'éloignement, la frayeur et la nuit
M'empêchent d'écouter, et de voir ce qui suit.
La porte redoutable enfin à mes yeux s'ouvre.
Sur un triste sopha, quel objet se découvre !
Abailard....

HÉLOÏSE.

Il est mort ! Dites-moi par quels coups ?

FRONTIN.

Il n'est pas mort pour lui, mais il est mort pour vous.

HÉLOÏSE.

Quel est donc ce mystère, et que voulez-vous dire?

FRONTIN.

On a détruit en lui l'homme, sans le détruire;
Enfin, pour vous parler sans fard,
Il est mort sans mourir, il est vivant sans vivre;
Abailard n'est plus Abailard.
La douleur, les sanglots m'empêchent de poursuivre.
Nérine, dans ces lieux, n'attendons rien de bon.
Essayons de sortir, au moins tels que nous sommes,
De cette maudite maison,
Où l'on traite si mal les hommes.

Voici encore un autre morceau, dans lequel Héloïse étale toute sa philosophie. Mes parens, dit-elle, se sont imaginé que j'étais le jouet des passions;

Et que, courant après un vain fantôme,
Mon cœur dans Abailard n'avait cherché qu'un homme.
Ils ont cru me punir, en vous sacrifiant;
Mais leur espérance est trompée
Par le plus faible endroit les cruels m'ont frappée;
Sans m'ôter mon amour, ils m'ôtent mon amant:
Je ne suis point changée, et, lorsque je vous aime,
Dans vous, cher Abailard, je n'aime que vous-même.

Malgré cette déclaration, Abailard veut se séparer d'Héloïse, pour aller dans un cloître ensevelir son malheur et sa honte. Il conseille à sa maîtresse de suivre son exemple; elle y consent; alors ils se font les plus tendres adieux.

On voit assez que cette pièce n'était pas destinée à être représentée.

ABANCOURT (François-Jean Willemain D'), né à Paris en 1745, mort en 1802.

Les ouvrages de ce jeune auteur, disait en 1772 un Critique sévère, n'annoncent que de la médiocrité, ce qui ne promet pas de grands progrès. Des commencemens faibles ne doivent pas toujours tirer à conséquence; mais, quand le génie manque dans la jeunesse, c'est un triste présage pour la suite.

D'Abancourt a prouvé la justesse de ces réflexions, surtout par ses œuvres dramatiques. Le *Philosophe soi-disant*, l'*École des Épouses*, le *Sacrifice d'Abraham* ne sont remarquables que par quelque entente de la scène : ses comédies et ses proverbes n'obtinrent aucun succès.

ABBÉ DE L'ÉPÉE (l'), drame en cinq actes, en prose, par M. Bouilly, au Théâtre Français, 1800.

On connaît l'aventure du jeune comte de Solar, ce sourd-muet de naissance, qui, s'étant égaré dans Paris, fut remis par un officier de police entre les mains de l'abbé de l'Épée. C'est cette aventure qui fait le fonds du drame de M. Bouilly.

Quel génie n'a-t-il pas fallu à l'abbé de l'Épée, pour en venir au point de découvrir toutes les particularités de la vie de cet infortuné! Suivons pas-à-pas la marche qui le conduisit à ce but, qu'il était si difficile d'atteindre.

Passant un jour devant le Palais de Justice, il voit l'enfant très-ému à l'aspect d'un magistrat en robe rouge, l'interroge à sa manière, et en apprend que son père portait le même habit; d'où il conclud que l'enfant est le fils d'un magistrat. Une autre fois, à la rencontre d'un convoi, il remarque que son élève est saisi à la vue du vêtement de ceux qui l'accompagnent: il l'interroge encore; et l'enfant lui fait entendre qu'il a vu des personnes ainsi vêtues

marcher à la suite du corps de son père. Son père était donc mort et magistrat : mais de quelle province ? On le mène à différentes barrières ; il reconnaît celle d'Enfer, désigne la place où la voiture a été visitée, où il est descendu, etc. Son père était donc magistrat d'une ville du Midi de la France : on mène l'enfant sur cette route ; on va même jusqu'à Toulouse. Alors, Théodore reconnaît la ville, la rue, enfin l'hôtel de son père : on s'informe, on apprend que cet hôtel est occupé par d'Arlemont, oncle de Théodore. Adressé à un avocat célèbre, appelé Linval, ami de Saint-Alme, fils de d'Arlemont, et amant aimé de Clémence, sœur de l'avocat, l'abbé de l'Épée reçoit sur cette affaire tous les renseignemens possibles : bientôt d'Arlemont est interrogé ; il nie tout : pour le convaincre, on fait venir Théodore. Quelle scène terrible que celle, où ce jeune infortuné crie et recule d'horreur à l'aspect de cet oncle dénaturé, qui l'a de ses mains vêtu en pauvre, et l'a indignement abandonné dans la rue ! et quelle scène touchante, lorsqu'en détournant de cet oncle cruel ses regards effrayés, il voit Saint-Alme, ce tendre ami de son enfance ! Mais rien ne peut déterminer l'oncle à l'aveu de son attentat. A la fin cependant son fils parvient à en arracher cet aveu par écrit, et la restitution des biens de Théodore. Ce jeune homme, instruit de tout par son maître, n'en veut accepter que la moitié, et remet l'autre à Saint-Alme, qui épouse Clémence.

Ce drame a obtenu les suffrages du public. Nous observerons cependant que l'amour épisodique de Saint-Alme et de Clémence altère l'unité d'intérêt. Mais ne faut-il pas que toute comédie finisse par un mariage ?

ABBÉ DE PLÂTRE (l'), comédie en un acte et en prose, de M. Carmontel, aux Italiens, 1779.

Une figure de plâtre coloriée, représentant un Abbé assis et tenant un livre à la main, a long-tems été admirée à Paris, sur le boulevard, pour le ton de vérité qu'on y trouvait : elle a fait naître l'idée de cette petite pièce.

ABBÉ ET LE MOUSQUETAIRE (l'), comédie en trois actes, en vers, par M. D. G***, non représentée, 1797.

Le sujet de cette comédie, dont le plan est bien dessiné et le style agréable, est tiré de l'anecdote suivante. (*Voyez* LA REVANCHE FORCÉE.)

Des jeunes gens, en se promenant au bois de Boulogne, aperçoivent un abbé seul, qui chantait au pied d'un arbre; ils s'en approchent et l'entourent; l'Abbé, surpris de cet auditoire, s'arrête tout court, et reste dans le plus profond silence. Le plus étourdi l'apostrophe, lui déclare qu'attirés par le charme de sa voix, ils sont venus pour l'entendre, et qu'ils espèrent bien qu'il ne les privera pas de ce plaisir. Le chanteur s'excuse, dit qu'il n'a point de musique, et qu'il n'est point en état de se donner en spectacle : on insiste, il refuse. L'orateur pétulant lève enfin sa canne, et menace de battre la mesure sur les épaules de M. l'Abbé, s'il se fait encore prier. — « Voilà une plaisante façon de donner de la voix. — Je conviens qu'elle est un peu dure : eh bien ! si vous l'aimez mieux, on vous coupera les oreilles ». — Le pauvre diable, voyant qu'il ne peut faire entendre raison à ces Messieurs, prend son parti, et chante très-mal, comme on le juge aisément. — « Remettez-vous, M. l'Abbé, cela ira mieux la

seconde fois. » Et on le fait passer de l'adagio à l'allégro, et du piano au forte. Enfin, les jeunes fous se retirent, après lui avoir fait beaucoup de complimens sur la beauté de son organe, et principalement sur sa complaisance. L'Abbé, qui avait cette scène sur le cœur, ne perd point la tête; tandis qu'ils continuent leur promenade, il se rend à la porte du bois de Boulogne. Par la description qu'il fait de la compagnie, on lui indique leur voiture; il interroge le cocher, qui est précisément celui du harangueur; il apprend que ce dernier est Mousquetaire-noir. Il retourne à Paris, et court à l'hôtel pour s'assurer de l'adresse. Le lendemain de grand matin, il s'habille en bourgeois, et se rend en diligence chez son homme. Il se fait introduire auprès de lui, et, se trouvant tête-à-tête, il s'annonce pour l'Abbé de la veille, qui vient demander raison du procédé injurieux. « Vous êtes un galant homme; j'aime les abbés au poil et à la plume; rien de plus juste!— Où sera le champ du combat?—Au lieu même de l'insulte.— Très-volontiers. » Le Mousquetaire se fait passer un frac, fait mettre ses chevaux à sa voiture, et nos deux champions se rendent au bois de Boulogne. Arrivés à la porte, ils mettent pied à terre et vont au rendez-vous.— Comme le Mousquetaire mettait bas son habit, son rival tire un pistolet de sa poche, et, le portant sur la gorge de son adversaire: « Nous n'en sommes point à nous battre, Monsieur; vous m'avez fait chanter malgré moi; je vous juge très-beau danseur, et vous danserez, ou je vous brûle la cervelle. » En vain le Mousquetaire, fort étourdi de cette botte secrète, veut faire valoir les lois de l'honneur: « Vous les avez méconnues hier, et vous ne méritez pas qu'on en use autrement: point tant de façons, ou je vais me venger, quelles qu'en doivent être les suites »... Le Mousquetaire,

l'oreille basse à son tour, est obligé de se prêter à tout ce qu'exige l'Abbé, insulté et menaçant. Que faut-il danser ? Un menuet, je vais chanter. — « L'Abbé, fredonnant un air, et conduisant toujours du pistolet son écolier, devait former un spectacle très-risible pour ceux qui l'auraient vu. Après le menuet, il exige une contredanse, ensuite une allemande ; alors, jetant son pistolet de côté, et tirant son épée : « à présent, Monsieur, que nous n'avons rien à nous reprocher, nous pouvons nous battre à armes égales. —Il n'en sera rien, vons êtes un trop galant homme ; vous m'avez corrigé de mon étourderie, et je dois vous remercier d'une pareille leçon : soyons amis, monsieur l'Abbé. » Nos champions s'embrassent à l'instant, et vont, le verre à la main, sceller gaiement leur nouvelle liaison.

ABBÉ PELLEGRIN (l'), comédie en un acte, de MM. Tournai et Audras, au Théâtre du Vaudeville, 1801.

Le second titre, *la Manufacture de Vers*, indique assez quel est le fonds de cette bleuette, qu'on a jouée avec succès. En voici le dernier couplet :

A tracer de lâches écrits,
Je n'avilirai point ma plume.
Assez d'autres ont, dans Paris,
Vendu le fiel et l'amertume :
Mais si j'éprouvais, à mon tour,
Le besoin affreux de médire,
Contre les satires du jour,
Je voudrais faire une satire.

ABDÉLAZIS et ZULÉIMA, tragédie en cinq actes, par M. de Murville, au Théâtre français, 1791.

Abdélazis, guerrier d'une rare valeur, mais d'une naissance obscure, épris du plus violent amour pour Zuléima, fille du roi Almanzor, est parvenu, à force de stratagêmes, jusqu'au point de s'unir et de régner avec elle. D'abord vainqueur dans un tournois, où il refuse de se découvrir, il lui montre son courage, qui la séduit, et lui cache son origine, qui pourrait étouffer un amour naissant. Il fait plus : témoin des derniers soupirs d'Abdérame, blessé à mort dans un combat, il profite de la ressemblance *extraordinaire* qu'il remarque entre le prince et lui-même, se revêt de ses armes, rallie ses troupes, remporte une victoire complette, et, abusant de l'erreur et de la reconnaissance de son roi et de son amante, il accepte, sous le nom d'Abdérame, le trône de l'un et la main de l'autre. Déjà six ans se sont passés, lorsque la scène commence. Un enfant de cet âge est le fruit de l'union des deux époux : l'amour d'Abdélazis est le même ; et, sans ses remords, il serait heureux. Bientôt ce bonheur va être détruit. Un vieillard, nommé Narsès, l'ami et le compagnon du véritable Abdérame, a été témoin de sa mort. Il accuse le faux Abdérame ; mais, ayant perdu la lettre qui prouve son imposture, il se voit accusé lui-même, et traîné dans une prison, dont Abdélazis le délivre par générosité. Cependant cette lettre, écrite des mains d'Abdérame, tombe dans celles d'Almanzor, qui, dans son indignation, se dispose à faire périr Abdélazis par une mort honteuse. Zuléima, pour épargner à son époux la honte de l'échafaud, et pour venger sa propre injure, se dispose de son côté à poignarder Abdélazis, et à périr sur son corps expirant. Mais, à la vue de son fils, le poignard lui tombe des mains : de plus, après le récit des ruses coupables de son époux, elle pardonne à ses crimes en faveur de son amour. Elle va même

jusqu'à demander la grace d'Abdélazis à son père qui la refuse. *Heureusement* pour le prince, les ennemis d'Almanzor assiégeaient la ville; et ses guerriers, invincibles sous Abdélazis, avaient été vaincus : honteux et irrités de leur défaite, ils forcent la prison de leur ancien Général, le mettent à leur tête; et, sous ses ordres, repoussent et défont les ennemis : Abdélazis, loin de profiter de sa victoire et de son ascendant sur les troupes, vient se remettre dans les mains d'Almanzor, que désarme cette action généreuse.

Les trois premiers actes de cette tragédie sont languissans : tout l'ouvrage même, d'ailleurs trop romanesque, offre des invraisemblances. Mais la pièce, conduite et suspendue avec art, fournit jusqu'à la fin un aliment à la curiosité. Le style n'est ni mâle, ni énergique : mais il est correct, élégant et pur : on peut donc dire en général que l'ouvrage de M. de Murville est un composé de qualités et de défauts : sa tragédie, cependant, a obtenu du succès : à quoi faut-il l'attribuer? à l'ennui et au dégoût du public, qui, rebattu de scènes révolutionnaires, a su le meilleur gré à l'auteur de lui présenter une pièce étrangère aux circonstances.

Nous remarquerons encore au sujet de cette tragédie, que l'auteur, mécontent sans doute de l'acteur, qui jouait le rôle de Narsès, l'a joué lui-même le 24 décembre 1792; cet acteur cependant n'était autre que M. Monvel.

Mais il convient de dire que les représentations de cette pièce n'avaient été interrompues que par l'indisposition de M. Monvel, et que M. Murville, impatient de voir représenter son ouvrage, fit annoncer qu'il jouerait lui-même le rôle de Narsès, et que, n'ayant jamais paru sur aucun théâtre, il sollicitait l'indulgence du public.

Cette nouveauté, comme on le pense bien, attira un grand concours de spectateurs, auxquels le tragédien impromptu vint, avant la représentation, réciter une fable relative à cette circonstance. La fable fut applaudie, et disposa très-favorablement le parterre pour la représentation : mais la déclamation de l'auteur, loin de toucher et d'émouvoir, excita un rire général.

ABDÉRITES, (les) comédie en un acte, en vers libres, de Moncrif, 1732.

Dans un écrit intitulé : Lettre de l'abbé Cotin à M. de Moncrif, l'abbé dit à l'académicien : les comédies de Molière faisaient rire : celles de la Chaussée font pleurer : vos Abdérites ne font ni pleurer ni rire. Semblable à Théognis, appelé à Athènes χιών, c'est-à-dire, poète de neige, vous tenez l'ame des spectateurs dans une apathie parfaite, sans leur permettre de se livrer au moindre mouvement de tristesse ou de joie.

Doit-on dire des habitans d'Abdère, les Abdérites ou les Abdéritains ?

> J'ai des Abdéritains contracté le travers ;
> A quiconque viendra, je lui lirai mes vers.
>
> FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU.

ABDILLY, roi de Grenade, tragi-comédie, en trois actes et en prose, par Delisle et madame Riccoboni, au Théâtre Italien, 1729.

A la représentation de cette pièce, un instant avant qu'elle commençât, le parterre, voyant un abbé placé au théâtre dans les premiers rangs, se mit à crier : à bas,

M.

M. l'abbé, à bas! L'abbé resta tranquille en dépit des clameurs; mais, comme on continuait à le huer, il se leva, et, s'adressant au parterre : « Messieurs, dit-il, depuis qu'on m'a volé une montre d'or en votre compagnie, j'aime mieux qu'il m'en coûte une place au théâtre, que de risquer encore ma tabatière. Les huées se changèrent en applaudissemens, et M. l'abbé reprit sa place.

ABDIR, drame en quatre actes et en vers, par M. de Sauvigny, au Théâtre Français, 1785.

Un chef Nangès a fait massacrer le fils d'un ennemi de sa cause : le père de la victime, brûlant de la venger, veut qu'on lui livre le meurtrier. N'ayant pu l'obtenir, il fait tirer au sort les prisonniers Nangès, pour en dévouer un à la mort. Le jeune Abdir est désigné, et bientôt on lui prononce son arrêt. Le chef du parti, qui combat pour la liberté, ne peut se décider à faire exécuter cet arrêt rigoureux. Il le faut cependant, afin d'arrêter à l'avenir de semblables attentats : d'ailleurs, le vieillard seul a le pouvoir de faire grâce. Abdir va donc périr : mais sa mère arrive, et sa douleur et ses larmes attendrissent le vieillard; il va même jusqu'à pardonner au coupable, pourvu qu'il embrasse son parti : le généreux Abdir préfère la mort à la condition qu'on lui impose : alors on le conduit à l'échafaud. Mais, dans l'instant où il s'arrache des bras de sa mère pour y monter, un Ambassadeur du monarque Persan lui apporte sa grâce.

Tel est le sujet d'Abdir. On remarque de l'énergie dans le style, et de la noblesse dans les caractères.

ABDOLONYME, comédie en cinq actes, en prose, de Fontenelle, imprimée en 1751.

On la trouve dans le septième tome des œuvres de l'auteur : elle est intéressante à la lecture.

ABDOLONYME ou LE ROI BERGER, comédie héroïque, en trois actes et en vers, imitée de Métastase, par M. Collet, 1776.

Fontenelle, dans l'une de ses comédies qu'il ne destinait pas au théâtre, avait traité le même sujet; mais il n'avait pas risqué de faire paraître Alexandre, toujours difficile à mettre sur la scène, et surtout dans une intrigue, où il ne peut avoir aucun intérêt personnel.

On trouve de la facilité et de l'agrément dans les détails de cette pièce; mais la coupe de l'opéra s'y fait trop sentir. Ici, l'on remarque des morceaux, qui étaient faits pour un récitatif obligé; là, ce qui formait un duo; ailleurs, où pouvaient être les divertissemens, etc. On est tenté de croire que le premier but de Collet était de faire un opéra, et, qu'après avoir travaillé ce sujet, il l'a mis en comédie héroïque.

ABEILLE (Gaspard), de l'Académie Française, né à Riez, en 1648, mort à Paris en 1718.

On ne saurait peut-être pas qu'il a fait des pièces de théâtre, sans ce vers :

Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi notre père?

Auquel un plaisant du parterre répondit :

Ma foi! s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère.

Ce qui fit tomber la pièce, qui serait tout aussi bien

tombée sans cela. Ses autres ouvrages, tous médiocres, et même au-dessous du médiocre, sont restés dans l'oubli ; et l'on a eu raison de dire dans son épitaphe :

Ci-gît un auteur peu fêté,
Qui crut aller tout droit à l'immortalité ;
Mais sa gloire et son corps n'ont qu'une même bière.
Et, lorsqu'Abeille on nommera,
Dame Postérité dira :
Ma foi ! s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère !

On n'avait pas attendu sa mort, pour faire des épigrammes contre lui. En voici une qu'on attribue à l'auteur d'Athalie. Elle mérite d'être connue par l'originalité de ses rimes féminines.

Abeille, arrivant à Paris,
D'abord, pour vivre, vous chantâtes
Quelques messes à juste prix ;
Puis au théâtre vous lassâtes
Les sifflets, par vous renchéris ;
Quelque temps après fatiguâtes
De Mars l'un des grands favoris,
Chez qui pourtant vous engraissâtes :
Enfin, digne aspirant, entrâtes
Chez les quarante beaux-esprits,
Et sur eux-mêmes l'emportâtes
A forger d'ennuyeux écrits.

ABEL, ou l'Odieux et sanglant meurtre, commis par le maudit Caïn, à l'encontre de son frère Abel, extrait du quatrième chapitre de la Genèse. C'est une tragédie morale à douze personnages, savoir : Adam, Eve, Caïn, Abel, Calmana, sœur et femme d'Abel, Débora, sœur et femme de Caïn, l'Ange, le Diable, le Remords de conscience, le

Sang d'Abel, le Péché et la Mort : tel est le titre de la pièce, par Th. Lecoq, sans distinction d'actes ni de scènes, jouée et imprimée en 1580.

ABENSAÏD, Empereur du Mogol, tragédie, par l'abbé Leblanc, 1735.

Le caractère d'Abensaïd est un peu équivoque; on ne sait s'il est un tyran ou un bon prince; on le hait et on l'aime tour-à-tour : enfin, ce caractère mal dessiné est effacé par celui du brave et vertueux Emir.

A l'une des représentations de cette tragédie, le chevalier de Tintiniac, officier dans les Gardes-Françaises, étant debout au milieu du théâtre, un spectateur lui cria du fond du parterre : annoncez ! Tintiniac ne se remua point; les clameurs redoublèrent; on poussa les choses jusqu'à lui dire : annoncez, l'homme à l'habit gris de fer, galonné en or, annoncez! Le chevalier, ne doutant plus que l'apostrophe ne s'adresse à lui, s'avance sur le bord du théâtre, et dit : j'annonce que vous êtes des drôles, que je rouerai de coups. Le parterre se tut, et les acteurs jouèrent la pièce.

ABILIA et ROMULUS, ou l'Enlèvement des Sabines, ballet en cinq actes, de le Picq, représenté à Londres, sur le théâtre royal, en 1783.

Ce ballet est tiré d'un trait de l'histoire romaine. Romulus, dans le dessein d'augmenter le nombre de ses Sujets, avait publié que Rome serait un asile, pour tous ceux qui voudraient s'établir dans sa nouvelle ville. Cet expédient eut l'effet qu'il en attendait, et l'on vit une foule d'Étrangers accourir vers lui des villes et contrées voisines. Mais il en résulta que le nombre des hommes

surpassa de beaucoup celui des femmes. Pour remédier à cet inconvénient, Romulus fit proposer aux Sabines, dont il était voisin, de les marier avec ses nouveaux Sujets. Elles rejetèrent cette offre avec mépris. Romulus dissimula, pour mieux assurer sa vengeance. Après avoir laissé écouler un certain tems, il fit publier partout qu'il était dans l'intention de célébrer, par de nouveaux jeux et de nouveaux divertissemens, la fête de Consus, qui, suivant Plutarque, était le Dieu des Conseils.

Les peuples voisins s'y portèrent en foule par curiosité; les Sabines y allèrent en grand nombre : mais tout-à-coup au milieu de la fête, à un signal donné par Romulus, ses Guerriers, l'épée à la main, se jetèrent sur les hommes, se saisirent de toutes les jeunes femmes, et les épousèrent ensuite.

Irrités de cet affront et de cet acte d'injustice, que la nécessité seule pouvait rendre excusables, les Sabins déclarèrent la guerre aux Romains; mais, par l'entremise des Sabines, on fit bientôt la paix. Les Romains et les Sabins contractèrent ensemble une si étroite alliance, qu'ils ne paraissaient plus faire qu'un seul et même peuple. Tatius, roi des Sabins, régna conjointement avec Romulus. Mais, le premier étant mort bientôt après, son collègue continua de régner sans compétiteur. Tel est le fait historique. La scène épisodique, introduite par l'auteur, ajoute beaucoup à l'intérêt du drame; il suppose qu'Acronte aimait Abilia, princesse Sabine, qui tombe ensuite au pouvoir de Romulus. Ce dernier, ayant tué son rival, et sauvé la vie à Curtius, frère d'Abilia, obtient sa main comme une récompense, confirmée par la reconnaissance et par l'amour.

ABIMÉLECH, tragédie, reçue à la Comédie Française depuis le 17 février 1775, pour y être jouée lorsque son tour viendra, imprimée en 17...

L'auteur dit, dans un avertissement, qu'il faut quinze années,avant que cette tragédie puisse prétendre à la représentation. Il y a, poursuit-il, quarante-sept pièces nouvelles reçues à la Comédie Française, (le tableau exposé au foyer en fait foi). On en joue communément trois par an; Abimélech est des derniers sur les rangs; d'après cela, il est aisé de voir si je me trompe.

Ce retard, qui est une suite des inconvéniens attachés aux usages suivis par les comédiens, pouvait être cependant très-avantageux à l'auteur: il lui donnait le tems de changer sa pièce en entier, de réformer le plan, l'intrigue, les caractères, le style, et d'apprendre même les règles de la versification; car il s'est permis des licences impardonnables, comme on peut en juger par ces vers:

> Plusieurs même à regret me revoient dans ces lieux...
> Plusieurs croient avoir vu dans ce choc incertain...

Le sujet est emprunté de l'Écriture-Sainte. Abimélech, fils naturel de Gédéon, a élevé des autels au dieu Baal, et a usurpé l'autorité suprême sur Jotham ou Joatham, fils légitime de ce même Gédéon, et fidellement attaché au culte du Dieu d'Israël. Secondé par Zébul, son lieutenant, Abimélech vient à bout d'enfermer, dans une tour de la ville de Sichem, Zorab, vieillard israëlite, partisan de Jotham, aimé de Thamar. Abimélech l'aime aussi; mais son amour cède à l'ambition dont il est dévoré. Il fait conduire Jotham dans la même tour où est Zorab; et

envoie plusieurs de ses gardes, pour les faire mourir l'un et l'autre. Tandis qu'ils sont sur le point d'exécuter les ordres qu'ils ont reçus, Abimélech descend au pied de la tour, pour la défendre contre une armée qui venait l'attaquer. Alors :

Dans ce désordre affreux de la nature entière,
Thamar, seule insensible au poids de sa misère,
Rappelle ses esprits, jette un regard au ciel;
Chacun pense la voir y fixer l'Éternel :
Et, cédant aux transports d'une force inconnue,
Sur le bord de la tour elle vole éperdue,
Ebranle ses créneaux, et, d'un bras furieux,
Une pierre au tyran est lancée à nos yeux.
Sa tête retentit sous le coup qui l'arrête...

Abimélech meurt : Zorab et Jotham sortent de la prison. Ce dernier, délivré d'un ennemi redoutable, ne trouve plus d'obstacles à son ambition.

ABJURATION DU MARQUISAT (l'), comédie en prose, par Boulanger de Chalussay, non imprimée, 1670.

Pour n'avoir pas trouvé bonne cette comédie, Molière encourut la haine de son auteur, qui en fit imprimer contre lui une autre, intitulée : Elomire Hypocondre. Elomire est l'anagramme de Molière.

ABONDANCE (l'), opéra-comique en un acte, de l'Affichard et Valois, à la foire Saint-Germain, 1737.

La Vertu personnifiée devait être un des personnages de cette pièce. Comme on en différait la représentation, on demanda au directeur de l'opéra-comique ce qui causait ce retardement. C'est, répondit-il, que mademoiselle

Roselle, chargée du rôle de la Vertu, vient d'accoucher, et que l'on attend qu'elle soit rétablie. Cette réponse, qui circula dans le public, fit supprimer le rôle.

ABSALON, tragédie de Duché, 1712.

Un caractère, aussi odieux que celui d'Absalon, ne pouvait guère être celui d'un héros de tragédie; aussi l'auteur a-t-il crû devoir le déguiser, et tourner toute l'indignation des spectateurs contre Achitopel, qui d'ailleurs l'a suffisamment méritée. Il a donc fait son héros tel qu'il doit être : son ambition le rend assez criminel, pour mériter la mort; mais il ne l'est point assez, pour ne pas inspirer quelques regrets, quand on le voit mourir. L'endroit, où le poète s'est le plus écarté de la vérité, est celui où il ramène Absalon mourant. Le second et le quatrième actes ont fait le succès de la pièce.

Cette tragédie avait été applaudie à Saint-Cyr, et honorée de la présence de Louis XIV. Elle fut ensuite représentée en 1702, à Versailles, par les princes, les princesses, les seigneurs et les dames de la cour, pendant le carnaval. La duchesse de Bourgogne y jouait le rôle de Thamar; le duc d'Orléans, celui de David; etc. On y joignit la *Ceinture Magique* de Rousseau, où le duc de Berry fit un rôle. L'ouvrage de Duché valut à son auteur une pension de mille livres.

ABSENCE (l'), opéra-comique, de Panard, à la foire Saint-Laurent, 1734.

Il y eut beaucoup de murmures à la représentation de cette pièce, parce que le public trouva fort singulier que l'on eût personnifié l'Absence; et le public n'avait pas tort.

ABSENT DE CHEZ SOI (l'), comédie en cinq actes, en vers, par Douville, 1643.

Clitandre rend des soins à une jeune personne, nommée Elise : ensuite il la quitte pour revenir à Diane, sa première maîtresse. L'amant de Diane est un fou, qui tantôt fait le jaloux, et tantôt le complaisant. Les valets imitent leurs maîtres ; ils se quittent, se raccommodent, se brouillent, etc. Le titre de la pièce n'est vrai que pour le premier acte, où le père d'Elise feint d'aller à la campagne, et rentre secrètement dans sa maison par une porte de derrière.

Douville, frère de l'abbé de Bois-Robert, ayant vu sa pièce applaudie, demanda à son frère ce qu'il en pensait. Bois-Robert lui avoua franchement qu'il la trouvait mauvaise, comme elle l'est effectivement. L'auteur piqué lui dit : je m'en rapporte au parterre. Vous faites bien, reprit l'abbé; mais je crains que vous ne vous en rapportiez pas toujours à lui. En effet, Douville fit représenter une autre comédie qui fut sifflée. Eh bien ! lui dit alors Bois-Robert, vous en rapportez-vous encore au parterre ? Non vraiment, dit le frère, d'un air chagrin : il n'a pas le sens commun. Eh quoi ! s'écria l'abbé, vous ne vous en apercevez que d'aujourd'hui ? Pour moi, je m'en suis aperçu dès votre première pièce.

ABUFAR, ou la Famille Arabe, tragédie en cinq actes et en vers, de M. Ducis, au théâtre de la République, 1795.

La tragédie d'Abufar offre de grandes beautés de style; l'auteur lui a donné une couleur vraiment orientale, mais qui n'est pas toujours tragique : une foule de beaux vers semblent plutôt appartenir au genre de l'Idylle; et l'on sent

qu'une pareille innovation est tout-à-fait contraire aux règles du bon goût.

Malgré le peu de succès que cette tragédie obtint d'abord, elle s'est soutenue au théâtre ; et, si elle n'ajoute point à la gloire de son auteur, elle est du moins digne de sa haute réputation.

Le Vaudeville a parodié cette tragédie, sous le titre d'*Abusar*, ou la *Famille extravagante*.

ABUNDANCE (Jean-Michel), notaire du Pont-Saint-Esprit, vivait en 1540. Il est auteur de Moralités et de Mystères.

ABUNDANCE (Jean), notaire, au Pont-St.-Esprit, est auteur d'un Mystère à Personnages de la Passion, que l'on distingue de celui de Jean-Michel, par *quod secundùm legem debet mori*.

ACADÉMICIENS (les), comédie en trois actes, en vers, par Saint-Evremont, 1650.

Cette pièce satirique, après avoir couru long-tems manuscrite, sous le nom de Descavenels, fut imprimée sous le titre de la *Comédie des Académistes* pour la réformation de la langue française, avec le rôle des représentations faites aux grands jours de l'Académie, l'an de la réforme, 1643. Les personnages de cette pièce sont : le chancelier Séguier, Serisay, Desmarets, Godeau, Colletet, Chapelain, Gombault, Habert, Létoile, Bois-Robert, Silhon, Gomberville, Baudouin, mademoiselle de Gournay : on désira que Saint-Evremont corrigeât cette comédie ; mais il aima mieux la refondre que de la retoucher. Ceux qui prendront la peine de comparer ces deux ouvrages, verront bien que celle de Saint-Evremont est une pièce toute nouvelle.

ACADÉMIE BOURGEOISE (l'), opéra comique, en un acte, en prose, mêlé de vaudevilles, par Panard, à la foire Saint-Germain, 1735.

Bélise, Bourgeoise ridicule, veut établir chez elle une académie, malgré les remontrances de sa suivante, qui n'a pas grande estime pour les gens de lettres. Bélise a encore une autre manie : Pour désennuyer ses nièces, elle leur fait apprendre des rôles de comédie. Pendant qu'elles vont les étudier, on procède à l'examen des candidats, qui se présentent pour remplir l'Académie Bourgeoise. On y reçoit un Bel-esprit, qui ne s'exprime que par sentences ; ainsi qu'Orphise, qui se vante d'interprêter les discours des personnes qui parlent à demi-mot : Bélise elle-même n'y est reçue, que pour son talent à faire en paroles des tableaux de tout ce qui se passe. Dorante, frère de Bélise, chargé de cet examen, donne l'exclusion à quelques prétendans, entr'autres à un déclamateur violent, dont les gestes lui font appréhender quelqu'accident tragique. Le dernier reçu est le plus nécessaire ; c'est un maître de ballets, qui compose un divertissement qui termine la pièce.

ACADÉMIE DES FEMMES (l'), comédie en trois actes, en vers, de Chapuzeau, 1661.

Cette comédie a pu donner à Molière l'idée des *Femmes Savantes*. Une absence de quatorze mois faisant conjecturer à Emilie que son époux n'est plus vivant, elle se livre toute entière à son goût pour la littérature, et ne s'occupe que de livres, de conversations sur les sciences, et du soin d'entretenir commerce avec les savans. Un d'eux, appelé Hortense, portant ses vues plus haut, s'imagine avoir fait autant de progrès sur son cœur que sur son esprit ; mais sa déclaration est mal reçue. Piqué jus-

qu'au vif, et voulant jouer un tour à Emilie, il fait habiller superbement Guillot, son domestique; et, après lui avoir donné ses instructions sur le personnage qu'il doit jouer, il présente ce valet travesti à Léarque, père de la dame, sous le nom du marquis de la Guilloche, qui la demande en mariage. Emilie et la compagnie des Précieuses, qui est alors chez elle, reçoivent le nouveau marquis avec beaucoup de distinction. On vient ensuite annoncer le baron de la Roque. C'est le mari d'Emilie, qu'on croyait mort, et qui revient plein de vie. Emilie s'évanouit à cette vue. Guillot, reconnu pour le valet d'Hortense, est chassé; et le baron, après une remontrance à sa femme sur sa conduite ridicule, lui ordonne de laisser ses livres, et de ne s'occuper que du soin de son ménage. (*Voyez* l'Athénée des Femmes.)

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

C'est maintenant que l'on peut dire dans toutes les parties de l'Europe, avec un de nos plus grands Poètes :

> Il faut se rendre à ce palais magique,
> Où les beaux vers, la danse, la musique,
> L'art de tromper les yeux par des couleurs,
> L'art plus heureux de séduire les cœurs,
> De cent plaisirs font un plaisir unique.

J. J. Rousseau dit, en parlant de l'Opéra : c'est l'Académie qui fait le plus de bruit dans le monde.

On trouve dans les archives du théâtre que le Roi, par un arrêt du conseil, accorda au sieur Gruer le privilége de l'Académie royale de musique, pour en jouir pendant le cours de trente-deux années; que Destouches, surintendant de la musique du roi, qui avait la direction de cette

Académie depuis 1728, se retira avec une pension de quatre mille livres; que Gruer ne jouit de son privilége que jusqu'en 1731 ; qu'il passa successivement aux sieurs Lecomte, Thuret, en 1733; Berger, en 1744; Tréfontaine et Saint-Germain, en 1747; et au mois d'août 1749 à la ville de Paris, qui en jouit jusqu'en 1757, et à qui cette régie semblait convenir d'autant mieux, dit de Léris, qu'elle était une imitation de l'usage des Romains, qui chargeaient les édiles du soin des spectacles et des fêtes publiques : la ville en confia la direction à Rebel et Francœur. Le Berton et Trial succédèrent à ces deux derniers en 1767; on leur associa Dauvergne et Joliveau en 1769; l'Opéra fut dirigé ensuite par MM. Rebel, Devismes, Bonnet, et l'est aujourd'hui par M. Picard, 1808.

ACAJOU, opéra comique, en un acte, de Favart, à la foire Saint-Germain, 1744.

Cette pièce, pleine d'esprit et de gaieté, fut d'abord jouée en prose, mêlée de couplets. Après la défense de parler, faite à l'Opéra comique, on la redonna toute en vaudevilles à la foire Saint-Laurent, et sur le théâtre de l'Opéra. Acajou, dans sa nouveauté, attira un concours si prodigieux, que, le jour de la clôture du théâtre, la barrière, qui séparait le parquet du parterre, fut brisée. Favart a tiré cet ouvrage du conte d'Acajou, par Duclos.

ACANTE et CÉPHISE, Pastorale héroïque, par Marmontel et Rameau; à l'Opéra, en 1751.

C'est un ouvrage de circonstance, représenté à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne.

ACCENS. Les poètes emploient souvent ce mot au pluriel, pour signifier le chant même, et l'accompagnent

ordinairement d'une épithète, comme doux, tendres, tristes accens.

ACCENT. On appelle ainsi, selon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes et des mots dont le discours est composé: ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des *accens* et les deux parties de la mélodie, savoir, le rhythme et l'intonation.

ACCIUS, poète tragique latin, était le fils d'un affranchi. Les anciens le préféraient, pour la force du style, l'élévation des sentimens et la variété des caractères, à Pacuvius, qui connaissait mieux son art, mais qui avait moins de génie. Il ne nous reste de ses tragédies que les titres. Nous n'avons pas non plus les vers qu'il fit à l'honneur de Décimus Brutus. Ce héros romain fut si sensible à ses louanges, qu'il les fit afficher sur la porte des temples, et sur les monumens qu'on lui érigea, après la défaite des Espagnols. Accius mourut dans un âge fort avancé, vers l'an 180 avant J. C. Pline rapporte qu'Accius, quoique de très-petite taille, se fit élever une très-grande statue dans le temple des Muses.

ACCOMMODEMENT IMPRÉVU (l'), comédie en un acte, en vers libres, de la Grange, 1737.

Cette petite comédie, jouée sur la scène française, y reparut long-tems avec succès. Léandre, qui a hérité d'un procès contre madame Argante, devient amoureux de Julie sa fille; mais, n'osant se présenter à elle-même ni à sa mère, sous son nom véritable, il prend celui de Damis, est bien reçu, et se fait aimer de Julie. On propose alors un accommodement entre madame Argante et Léandre,

qui, presque sûr de gagner son procès, demande que Julie lui soit accordée. Le peu d'éloignement que témoigne la mère, la résistance de la fille, les propos captieux du faux Damis, rendent cette scène très-piquante. Il est vrai que le dénouement est dès-lors prévu, mais il n'est pas éloigné.

Lorsqu'on donna cette pièce au Théâtre Français, un plaisant, en battant des mains de toutes ses forces, applaudissait à tout rompre, et criait en même tems : ah ! que c'est mauvais ! Ceux qui se trouvèrent à ses côtés, surpris de ce procédé bizarre, lui demandèrent pourquoi il disait que la pièce était mauvaise, dans le tems même qu'il l'applaudissait? J'ai reçu, répondit-il, un billet pour applaudir; je l'ai promis, et je tiens parole; mais je suis honnête homme, et je ne puis trahir mon sentiment; c'est pourquoi, tout en battant des mains, je dis et répète que la pièce est détestable. La sensation que fit ce personnage devint générale, et les spectateurs applaudirent et sifflèrent comme lui.

ACCOMPAGNEMENT. C'est l'exécution d'une harmonie complète et régulière, sur un instrument propre à la rendre, tel que l'orgue, le forte-piano, le théorbe, la guitarre, le violoncelle, etc.

ACHÈVEMENS. On appelle ainsi ce qui achève de completter le dénouement, et sert à satisfaire entièrement l'esprit du spectateur, sur le sort des principaux personnages. La dernière scène de Mithridate, par exemple, est un achèvement. Le Roi, voyant les Romains maîtres de son palais, s'est plongé son épée dans le sein, pour éviter de tomber vivant entre leurs mains. Tout parait fini, et tout l'est, en effet, par rapport à lui : cependant le spectateur est encore inquiet sur le sort de Monime et de Xipharès.

Le poète laisse vivre encore Mithridate assez de tems, pour faire voir les derniers traits de son courage et de sa haine contre les Romains, pour pardonner à son fils Xipharès, dont il a reconnu l'attachement et la fidélité, et pour lui accorder la main de Monime, en abandonnant son second fils Pharnacé, qui l'a trahi, à sa mauvaise destinée. D'après cela, l'esprit et le cœur n'ont plus rien à désirer.

ACHILLE, tragédie en cinq actes, de Thomas Corneille, 1673.

Les Poètes Hardi, Borée et Benserade avaient déjà fait représenter chacun une tragédie d'Achille. L'acteur, qui jouait le rôle de ce Héros dans celle de T. Corneille, avait été garçon menuisier. Voulant avoir son portrait, il fit marché avec un peintre pour quarante écus, à condition qu'il serait représenté en Achille, personnage sous lequel il croyait avoir meilleure grâce. On avait prévenu le peintre que le comédien était mauvais payeur; et, pour avoir une vengeance toute prête, en cas de quelque difficulté, il fit à l'huile son Achille, excepté le bouclier, qu'il peignit en détrempe. On trouva le portrait fort ressemblant : mais, comme l'acteur voulait en diminuer le prix, il prétexta quelques défauts dans la peinture, et n'offrit plus que vingt écus. Le peintre parut satisfait, et dit au comédien que, pour rendre le tableau plus brillant, il fallait y passer plusieurs fois une éponge imbibée de vinaigre. L'acteur usa de la recette; mais le vinaigre détacha toute la couleur en détrempe qui représentait le bouclier, et alors ce ne fut plus Achille, mais un menuisier qui, au lieu d'un bouclier, tenait un rabot.

ACHILLE A SCYROS, tragi-comédie en trois actes,

en vers, par Guyot de Merville, au Théâtre Français, 1737.

Ce sujet est tiré de l'opéra italien de Métastase. Guyot de Merville en a emprunté les beautés, sans en copier les défauts, tels que le festin de Lycomède, ou la froide rivalité de Théagène. Quoiqu'il en soit, les connaisseurs trouvent dans cet ouvrage beaucoup d'esprit, des situations bien imaginées, un intérêt tragique, joint à des détails vraiement comiques, et en général une assez bonne versification.

Montmény, un des acteurs les plus estimés de la troupe, vint debiter, avant la première scène, une espèce de compliment, ou, si l'on veut, un prologue, dans lequel il exposa les raisons que l'auteur avait de craindre pour le succès de son travail : telles que la nouveauté du sujet, la singularité des situations, la hardiesse des incidens, les habillemens mêmes des personnages, etc. Il termina son discours, en priant les spectateurs de suspendre leur jugement, jusqu'à ce que l'action finie leur laissât le loisir de le prononcer, avec cette équité et cette justesse qui fixent le goût du public. Ce compliment fut bien reçu, et la pièce, applaudie.

ACHILLE A SCYROS, ballet en trois actes, de M. Gardel, à l'Académie Impériale de musique, 1804.

Achille, déguisé en fille, vivait à Scyros, au milieu d'un joli troupeau de nymphes; il y resta jusqu'à l'arrivée d'Ulysse, député par les Grecs. A la vue d'un casque et d'une armure, son cœur tressaille; il saisit fortement le sabre, se couvre du casque, suit les pas d'Ulysse, et quitte le sein des amours, pour se jeter dans les bras de la gloire. Telle est la fable d'après laquelle M. Gardel a imaginé son ballet. C'est un des plus brillans ouvrages de ce célèbre compositeur.

ACHILLE et DÉIDAMIE, tragédie-opéra en cinq actes, avec un prologue, par Danchet et Campra, 1735.

Le sujet du prologue est une fête, que Melpomène et l'Amour ont consacrée à Quinault et à Lully. Quoique la tragédie renferme un assez grand nombre de beaux passages, elle n'a jamais été reprise.

Le poète Roi disait assez plaisamment, faisant allusion à l'âge avancé des deux auteurs : Achille et Déidamie ! peste ! ce ne sont pas là des jeux d'enfans !

Boissy fit la parodie de ce nouvel opéra ; il y travestit Achille en gardeur de cochons, Thétis en poissarde de la halle, et Ulysse en un raccoleur, qui engage le jeune Achille.

A l'occasion de la chute de l'opéra d'Achille par Danchet et Campra, l'abbé Desfontaines disait : « Tous les Achilles chantans ont eu un destin aussi malheureux, qu'a été brillant le sort de ce même Achille, quand il s'en est tenu à déclamer. Le premier sortit en partie des cendres de Lully, recueillies par Colasse ; mais on les trouva bien refroidies entre les mains de ce dernier musicien, qui avait ajouté trois actes de sa façon. Colasse ne se découragea point ; et, croyant réussir mieux de son chef, environ trente-cinq ans après, sa muse plus mûrie, soutenue d'un poète sage et grave, fit paraître Achille dans la compagnie de Polyxène et de Pyrrhus. Cet opéra n'eut que trois ou quatre représentations, et le malheureux Achille se replongea dans son tombeau. On l'en a vu ressortir cette année sous de meilleurs auspices ; mais, comme s'il y avait une fatalité attachée à ce sujet, Achille, amant de Déidamie, n'a point été plus heureux qu'Achille, amant de Polyxène. J'en conclus qu'Achille, enfant, et Achille, père et vieux, ne sont pas dans leur point de vue, et

qu'il n'y en a qu'un seul à peindre, qui est celui que Racine a mis sur la scène. »

Un auteur présenta aux comédiens, il y a quelques années, une tragédie d'Achille. Le héros ouvrait la scène, et ses premières paroles étaient :

Quand, ma pique à la main.....

Les comédiens, assemblés pour entendre la lecture de la pièce, se levèrent tous, et prièrent l'auteur d'en rester-là.

ACHILLE et DÉIDAMIE, comédie en un acte, au Vaudeville, 1802.

C'est une espèce de parodie des opéras précédens. On y remarqua de jolis couplets, mais des plaisanteries hasardées, que le bon goût et la morale condamnent également.

ACHILLE et POLYXÈNE, tragédie-opéra, avec un prologue, par Campistron et Colasse, 1687.

Cette pièce est le tableau de la colère, des exploits et des amours d'Achille. Le dessin en est exact, le coloris assez brillant; mais on y souhaiterait plus de variété et plus de force.

ACHMET et ALMANZINE, opéra-comique, en trois actes, de Lesage et Dorneval, 1721.

Almanzine, achetée pour le sérail du sultan, est aimée d'Achmet, fils du grand visir. Achmet se déguise en fille, et entre dans le sérail en qualité d'esclave, afin de se procurer la facilité de voir Almanzine, sans laquelle il ne peut plus vivre. Les deux amans se livrent au plaisir de s'aimer et de se voir. Le bon sultan donne à Almanzine, la prétendue esclave, pour la servir. Secondés par les soins de Pierrot,

qui s'est aussi déguisé en femme pour avoir accès au sérail, Achmet et Almanzine trouvent moyen de se sauver. Le sultan entre en fureur lorsqu'il apprend la supercherie : il s'appaise ensuite, et pardonne de bonne grâce. Les couplets des vaudevilles qui terminent chaque acte sont de Fuselier. L'intrigue est adroitement conduite ; les scènes sont agréablement dialoguées, le dénouement est très intéressant, et la pièce est justement regardée comme le chef-d'œuvre de l'ancien théâtre de la Foire.

ACIS et GALATÉE, pastorale héroïque, en trois actes, par Campistron et Lully, 1686, donnée au château d'Anet, et ensuite à Paris. C'est le dernier opéra de Lully.

Dans cet ouvrage, presque tous les caractères se ressemblent, et paraissent avoir été calqués sur le même modèle : ce sont des bergers et des bergères dont les amours présentent toujours les mêmes traits, et ne sont variés par aucune nuance.

Quinault ayant renoncé au théâtre, Lully fut obligé de se pourvoir d'un autre poëte. Il était fort difficile sur cet article ; et sûrement il n'aurait pas fait choix de Campistron, sans le crédit du duc de Vendôme. Ce prince, voulant donner une fête au Dauphin, chargea Campistron de faire les vers du poëme, et engagea Lully à les mettre en musique. Lully obéit ; et la fête fut exécutée avec applaudissement au château d'Anet, qui appartenait alors à M. de Vendôme. Un passage des mémoires de la Fare nous apprend une anecdote intéressante au sujet de cet opéra.

Il se fit à la cour, dit l'historien, une cabale pour le prince de Conti, qui, dans la suite, contrebalança la faveur de M. de Vendôme. J'étais, depuis quelques années,

des amis de ce dernier, bien que je fusse de dix ans plus vieux que lui : j'étais aussi parfaitement uni d'amitié avec l'abbé de Chaulieu, pour lors son favori, et entièrement le maître de ses affaires. Les choses étant en cet état, le roi vint à être malade d'une fistule, et se résolut enfin à l'opération ordinaire pour ces maux-là, qui pour lors étaient moins communs qu'ils ne l'ont été depuis : cela fit craindre pour sa vie, et réveilla par conséquent les cabales auprès de Monseigneur, qui devinrent encore plus vives, quand, après cette opération, le roi retomba malade d'une maladie qui marquait la corruption du sang, et pour laquelle il lui fallut faire une opération plus rude et plus dangereuse que la première. Quoiqu'il fût effectivement en danger, il ne voulut pas qu'on le crût; ainsi cette maladie n'empêcha pas que, pour divertir Monseigneur à Anet, M. de Vendôme, l'abbé de Chaulieu et moi n'imaginassions de lui donner une fête avec un opéra. Cette fête coûta cent mille livres à M. de Vendôme, qui n'en avait pas plus qu'il ne lui en fallait; et comme M. le grand-prieur, l'abbé de Chaulieu et moi avions chacun notre maîtresse à l'Opéra, le public malin dit que nous avions fait dépenser 100,000 l. à M. de Vendôme, pour nous divertir nous et nos demoiselles. Mais certainement nous avions de plus grandes vues que cela : elles se sont évanouies dans la suite, toutes choses ayant bien changé de face, et rien n'étant arrivé de ce que nous imaginions alors avec quelque apparence.

M. de Vendôme fut si content des paroles de l'opéra d'Acis et Galatée, qu'il envoya cent louis à l'auteur. Une pareille somme était alors très-capable de remplir ses désirs; et il l'aurait acceptée avec bien de la reconnaissance, si deux célèbres acteurs, Champmêlé et Raisin, ne l'en eussent empêché, en lui disant que ce n'était pas assez

pour M. de Vendôme, et qu'il pouvait en espérer une récompense beaucoup plus considérable. Campistron trouva ce sacrifice un peu douloureux, et ne se rendit qu'avec bien de la peine à ce conseil; mais, au bout de quelque tems, il se sut bon gré de l'avoir suivi. Le prince, encore plus touché du désintéressement qu'il croyait voir dans l'auteur, que du mérite de l'ouvrage, le prit chez lui en qualité de secrétaire de ses commandemens. Campistron avait tout ce qu'il fallait pour remplir cette place; on lui reprochait seulement un peu de négligence à répondre aux lettres qu'on lui écrivait. Sa réputation était là-dessus si bien établie, qu'un jour qu'il brûlait un tas immense de lettres, M. de Vendôme, qui lui voyait faire cette expédition, dit à ceux qui se trouvaient présens : Le voilà occupé à faire ses réponses.

ACIS et GALATÉE, ballet en un acte, de M. Duport, à l'Opéra, 1806.

Ce petit ouvrage d'un célèbre danseur obtint un grand succès, et annonçait un digne élève des Noverre et des Gardel. Mademoiselle Hullin, âgée de cinq ans, jouait dans Acis et Galatée le rôle de l'Amour : elle ne fit pas le moindre agrément de cette jolie production.

ACTE, partie d'un poëme dramatique, séparée d'une autre partie par un intermède.

Les poëtes grecs ne connaissaient point la division des poëmes en cinq actes. Il est vrai que l'action paraît de tems en tems interrompue sur le théâtre, et que les acteurs, occupés hors de la scène ou gardant le silence, font place aux chantres du chœur; ce qui produit des intermèdes, mais non pas des actes dans le goût des modernes : en effet, les chants du chœur se trouvent liés d'intérêt à l'action

principale, avec laquelle ils ont toujours un rapport marqué, du moins dans les pièces de Sophocle; car Euripide s'est quelquefois écarté de cette règle; et ses chœurs sont souvent de beaux morceaux de poésie, qui n'ont aucun rapport avec l'action.

Si, dans les nouvelles éditions, leurs tragédies se trouvent divisées en cinq actes, c'est aux éditeurs et aux commentateurs qu'il faut attribuer ces divisions, et nullement aux originaux; car, de tous les anciens qui ont cité des passages de comédies ou tragédies grecques, aucun ne les a désignés par l'acte d'où ils sont tirés; et Aristote n'en fait nulle mention dans sa poétique. Il est vrai pourtant qu'ils considéraient leurs pièces, comme consistant en plusieurs parties ou divisions, qu'ils appelaient *Protase*, *Épitase*, *Catastase* ou *Catastrophe* (*Voyez* chacun de ces mots); mais il n'y avait pas, sur le théâtre, d'interruptions réelles qui marquassent ces divisions.

Toutefois Horace en fait un précepte:

Neve minor, nec sit quinto productior actu
Fabula, quæ posci vult et spectata reposci.

Mais on n'est pas d'accord sur la nécessité de cette division, ni sur le nombre des actes. Ceux qui les fixent à cinq assignent à chacun la part de l'action principale qui lui doit appartenir. Dans le premier, dit Vossius, on expose le sujet ou l'argument de la pièce, sans en annoncer le dénouement, pour ménager du plaisir au spectateur, et l'on établit les principaux caractères.

Dans le second, on développe l'intrigue par degrés.

Le troisième doit être rempli d'incidens qui forment le nœud.

Le quatrième prépare des ressources ou des voies au dénouement.

Le cinquième doit être uniquement consacré au dénouement.

Selon Daubignac, cette division est fondée sur l'expérience; car on a reconnu que toute tragédie devait avoir une certaine longueur; qu'elle devait être divisée en plusieurs parties ou actes. On a ensuite fixé la longueur de chaque acte. Il a été facile, après cela, d'en déterminer le nombre. On a vu, par exemple, qu'une tragédie devait être environ de quinze ou seize cents vers, partagés en plusieurs actes; que chaque acte devait être d'environ trois cents vers. On en a conclu, que la tragédie devait avoir cinq actes, tant parce qu'il était nécessaire de laisser respirer le spectateur et de ménager son attention, en ne la surchargeant pas par la représentation continue de l'action, que pour accorder au poëte la facilité de soustraire aux yeux des spectateurs certaines circonstances, soit par bienséance, soit par nécessité.

Pendant les intervalles qui se rencontrent entre les actes, le théâtre reste vacant, et il ne se passe aucune action sous les yeux des spectateurs. Mais on suppose qu'il s'en passe, hors de la portée de leur vue, quelqu'une relative à la pièce, et dont les actes suivans les informeront.

Par-là, les auteurs dramatiques ont trouvé le moyen d'écarter de la scène les parties de l'action les plus sèches, les moins intéressantes, et celles qui ne sont que préparatoires et pourtant nécessaires, en les fondant, pour ainsi dire, dans les entr'actes (*Voyez* ENTR'ACTES); il n'y a que l'imagination qui les offre au spectateur en gros, et même assez rapidement, pour lui dérober ce qu'elles auraient de faible ou de désagréable dans la représentation.

La division d'une tragédie en actes paraît fondée ; mais est-il absolument nécessaire qu'elle soit en cinq actes, ni plus ni moins ? Il paraît que le nombre des actes devrait être proportionné à la nature et à l'importance de l'action. Il vaudrait mieux la resserrer dans l'espace de trois ou quatre actes, que de filer des actes inutiles, embarrassés d'épisodes, ou surchargés d'incidens. M. de Voltaire nous a donné la Mort de César, qui, pour être en trois actes, n'en est pas moins une belle tragédie. Nous avons plusieurs comédies très-agréables en deux, en trois, et même en quatre actes.

On exige que les actes soient à-peu-près de la même durée. On avait abusé de cette règle, jusqu'à s'astreindre à ne pas faire entrer dans un acte deux vers de plus que dans un autre ; et Corneille, dans la préface de ses premières comédies, s'applaudit de cette exactitude. Il serait bien plus simple de demander que la durée d'un acte fût proportionnée à l'étendue de l'action qu'il embrasse ; et nos modernes paraissent avoir adopté cet usage.

Le premier acte d'un drame est peut-être le plus difficile. Il faut qu'il entame, qu'il marche, qu'il développe les caractères, qu'il expose le sujet, et surtout qu'il lie l'action. (*Voyez* Exposition).

On a voulu qu'un même personnage ne rentrât pas sur la scène plusieurs fois dans le même acte. Cependant si, ce qu'il vient dire, il ne l'a pu dire quand il était sur la scène ; si ce qui le ramène s'est passé pendant son absence ; s'il a laissé sur la scène celui qu'il y cherche ; si celui-ci y est en effet ; ou si, n'y étant pas, il ne le sait pas ailleurs ; si le moment le demande ; si son retour ajoute à l'intérêt ; en un mot, s'il reparaît dans l'action, comme il arrive tous

les jours dans la société, alors sa présence ne peut déplaire, et son retour devient même nécessaire.

Le premier acte doit contenir le foudement de toutes les actions, et fermer la porte à tout ce qu'on voudrait introduire d'ailleurs dans le reste du poëme. Il suffit cependant d'y annoncer les acteurs, qui agissent dans la pièce par quelque intérêt considérable.

Il est toujours dangereux, dit la Mothe, d'ouvrir le premier acte par un de ces grands tableaux qui multiplient les acteurs, et qui chargent le théâtre. Il est à craindre que, dans les actes suivans, le théâtre ne paraisse vide. On voit, par l'exemple de Brutus, que la difficulté n'est pas insurmontable : mais il faut être sûr de ses ressources, comme l'auteur de cet ouvrage.

Le poëte, selon Diderot, devrait tellement arranger son sujet, qu'il pût donner un titre à chacun de ses actes; et de même que, dans le poëme épique, on dit : la descente aux enfers, les jeux funèbres, le dénombrement de l'armée, on dirait, dans le dramatique, l'acte des soupçons, l'acte des fureurs, l'acte de la reconnaissance. Le caractère de l'acte fixé, le poëte serait obligé de le remplir. Chaque acte doit avoir, comme la pièce même, son exposition, son nœud et son dénouement.

Le public aime assez que chaque acte se termine par quelque morceau brillant, qui enlève les applaudissemens. Il faut surtout que la fin de l'acte laisse le spectateur dans l'espérance ou dans la crainte, et dans l'impatience de voir la suite.

ACTE DE NAISSANCE, comédie en un acte et en prose, par Picard, au Théâtre de l'Impératrice, 1804.

Une veuve surannée s'avise d'être amoureuse d'un jeune

notaire, nommé Clairville, amant aimé de sa fille; celui-ci, pour ne pas déplaire à la vieille folle, se voit forcé de la laisser dans son erreur; mais bientôt, se trouvant seul avec sa maîtresse, il se jette à ses genoux. Il est surpris dans cette posture par la vieille, qui entre en fureur; alors M. Duboulay, vieux procureur, chargé de suivre un procès d'où dépend sa fortune, arrive, et demande qu'elle exhibe son acte de naissance; il ne s'agit de rien moins que de savoir, si la vieille était majeure il y a vingt ans. Le fait est vrai; mais il faut en administrer la preuve. Muni de cet acte, M. Duboulay, qui lui fait sa cour depuis long-tems, lui déclare alors qu'il sera forcé de porter ce titre devant les tribunaux, et même de le faire imprimer : la vieille est au désespoir; il ne lui reste plus qu'un moyen, c'est d'épouser M. Duboulay, et de consentir au mariage de Clairville avec sa fille. Les deux mariages sont arrêtés, et la pièce finit-là.

L'auteur a voulu peindre le ridicule de la plupart des femmes, et même, il faut le dire à la honte de notre sexe, de beaucoup d'hommes, qui ont la faiblesse de cacher leur âge, comme si les rides et les cheveux blancs n'étaient pas des indices suffisans pour les démasquer. Le fond de cette petite pièce, comme on a pu le voir, est très-faible; mais l'auteur a su y répandre beaucoup de gaieté.

ACTE D'OPÉRA, partie d'un opéra, séparée d'une autre dans la représentation, par un espace de tems appelé entr'acte. L'unité de tems et de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un acte d'opéra, que dans une tragédie entière.

Il n'est pas non plus permis de changer de décoration, et de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre, au mi-

lieu d'un acte, même dans le genre merveilleux, parce qu'un pareil saut choque la raison, la vraisemblance, et détruit l'illusion, que la première loi est de favoriser en tout.

Quelquefois le premier acte d'un opéra ne tient point à l'action, et alors on l'appelle prologue. (*Voy.* PROLOGUE.)

ACTES SACRAMENTAUX. Ce sont des drames saints, que l'on représente en Espagne dans certains tems de l'année, et particulièrement le jour de la Fête-Dieu. Ce sont des ouvrages allégoriques, qui traitent toujours des mystères de notre religion, mais sans avoir aucune ressemblance avec les drames d'Italie et de France, dans lesquels on représentait les mystères de la passion, ou quelqu'événement de la vie des martyrs. Don Pèdre Caldéron est regardé comme le meilleur des poètes qui ont travaillé en ce genre.

La forme de ces drames est toujours allégorique. On personnifie la mémoire, la volonté, l'entendement, le judaïsme, l'église, l'idolâtrie, l'apostasie, et jusqu'aux cinq sens du corps humain. Très-souvent, parmi de tels acteurs, il y a des personnages réels, et l'on n'oublie pas d'y mettre un acteur comique. L'action roule toujours sur les mystères de la religion, et principalement sur celui de l'Eucharistie, par lequel se termine le spectacle.

On ne sera peut-être pas fâché de connaître un de ces Actes Sacramentaux. Voici un de ceux qu'on représente le plus fréquemment en Espagne. Il est du fameux Caldéron, et a pour titre: L'*Auto Sacramental de las plantas*. Les acteurs sont: l'Epine, le Mûrier, le Cèdre, l'Amandier, le Chêne, l'Olivier, l'Epi, la Vigne et le Laurier. Deux anges entrent sur le théâtre, et, adressant la parole à toutes les plantes, ils leur déclarent qu'une d'entr'elles

doit produire un fruit doux et admirable. Ils les invitent à un combat divin, pour mériter une couronne qu'un de ces anges tient à la main, et qu'il va attacher à un côté du théâtre. Ils leur donnent la faculté de parler, et ils s'en vont. Les arbres parlent, et sont dans l'admiration.

Le Cèdre arrive avec un bâton à la main, en forme de croix. Tous les autres interlocuteurs sont aussi surpris de le voir, que s'ils ne l'eussent jamais vu. Le Cèdre fait un long discours allégorique sur la création du monde, de l'homme, des animaux et des végétaux. Il leur dit que, puisque les animaux qui habitent la mer, la terre et les airs, connaissent un roi, les arbres en doivent avoir un aussi. Il ajoute qu'il ne se vante point de mériter cette prééminence, mais qu'il sera le juge de celui qui la méritera, et il sort.

Les plantes, qui restent sur la scène, sont choquées qu'un arbre étranger s'arroge le droit d'être leur arbitre; elles font valoir les attributs que les hommes leur accordent, et par lesquels chacune prétend l'emporter sur les autres.

Dans une scène qui suit, le Cèdre propose à chaque plante de donner un placet et de déduire leurs titres; ce qui s'exécute. Ensuite reparaît le Cèdre, tenant devant lui une croix, dont les bras sont entrelacés de feuilles de cèdre, de cyprès et de palmier. Les plantes se partagent pour et contre la prétendue violence que le Cèdre leur fait, en se nommant leur arbitre. L'Epine éclate de colère, lui demande qui il est, et, sur ce qu'il refuse même de dire son nom, elle s'irrite et dit qu'elle seule suffira pour arracher et détruire un arbre qui n'est point connu dans le pays, et qui veut le tyranniser. Elle s'approche de lui et l'embrasse: le Cèdre s'écrie qu'elle lui déchire le corps. En cet instant on voit du sang sortir de la croix: toutes

les plantes en frémissent; le Cèdre dit qu'il arrosera de ce sang toute la terre. L'Epi et la Vigne s'approchent de la croix pour le recevoir. Le Cèdre, voyant leur humilité, et tenant toujours la croix devant lui, dit ces paroles : puisque, devenus humbles et compatissans, vous recevez tous les deux mon corps et mon sang, c'est en vous seuls que dès aujourd'hui mon corps et mon sang deviendront un trésor divin.

L'Epine, toujours ensanglantée, se désespère, et, voyant toutes les plantes fuir à son aspect, elle fait une grande lamentation. La croix paraît en l'air. Quelques-unes des plantes demandent au Cèdre de déclarer celle qui mérite la couronne. Le Cèdre dit que c'est l'humanité qui l'obtiendra, et il nomme l'Epi et la Vigne. La pièce finit ainsi par une pensée, qui a rapport au mystère de l'Eucharistie, condition essentielle aux Actes Sacramentaux.

Ces sortes de drames sont précédées d'un prologue, auquel on donne l'épithète de *Sacramental*, et on y ajoute un titre qui semble n'avoir jamais de rapport à la Fête-Dieu, qui en est pourtant le seul objet. Par exemple, le prologue sacramental *du Fou*. Au commencement de ce prologue, on entend dans la coulisse des gens qui crient : prenez garde au fou qui s'est échappé ! courons, courons après ! Le fou paraît ensuite, disant à ceux qui crient après lui, de ne point s'inquiéter ; qu'il n'est pas ce qu'il était auparavant ; que le plaisir d'être témoin de la fête l'a fait sortir, et, en moins de deux cents petits vers, il fait l'énumération de tous les prodiges de l'Ancien-Testament, et des mystères du Nouveau. Il en est de même du Prologue Sacramental *du Paysan*, *des Équivoques*, etc., qui promettent par leur début tout le contraire de ce qui se trouve à la fin.

Il y a en Espagne plus de six cents de ces actes et prologues sacramentaux imprimés, sans compter un nombre infini d'autres qui ne le sont pas.

ACTEUR, en parlant de l'art dramatique, est celui qui joue un rôle dans une pièce, qui y représente quelque personnage ou caractère. Les femmes se nomment actrices, et tous sont compris sous le nom général d'acteurs.

Le drame, originairement, ne consistait qu'en un simple chœur, qui chantait des hymnes en l'honneur de Bacchus; de sorte que les premiers acteurs n'étaient qne des chanteurs et des musiciens. (*Voy.* Personnage, Tragédie, Chœur, Caractère.)

Thespis fut le premier qui, à ce chœur très-informe, mêla, pour le soulager, un déclamateur qui récitait quelqu'autre aventure héroïque ou comique. Eschyle, à qui ce seul personnage parut ennuyeux, tenta d'en introduire un second, et convertit les anciens récits en dialogues. Avant lui, les acteurs, barbouillés de lie et traînés sur un tombereau, amusaient les passans; il donna la première idée des théâtres, et à ses acteurs, des habillemens plus majestueux et une chaussure plus avantageuse, qu'on nomma Brodequin et Cothurne.

Sophocle ajouta un troisième acteur, et les Grecs se bornèrent à ce nombre; c'est-à-dire, qu'on regarda comme une règle du poëme dramatique, de n'admettre jamais sur la scène que trois interlocuteurs à-la-fois; règle qu'Horace a exprimée dans ce vers:

..... *Nec quarta loqui persona laboret.*

On voit par-là de combien de beautés théâtrales les Grecs

étaient privés. On ne trouve point chez eux de ces scènes qui forment de grands tableaux, comme celle du cinquième acte du *Misanthrope*, où les marquis viennent lire à Célimène les lettres qu'elle leur a écrites, et rendre Alceste, Acaste, Oronte et Cléanthe témoins de sa coquetterie : point de ces scènes terribles dans la tragédie, où trois personnages sont mis dans une situation violente par l'intervention d'un quatrième. Telle est, dans Héraclius, la scène où Léontine redouble l'embarras de Phocas, placé entre son fils et son ennemi, et ne pouvant les distinguer.

Le secret n'en est su, ni de lui, ni de lui :
Tu n'en sauras non plus les véritables causes ;
Devine, si tu peux, et choisis, si tu l'oses !

Cette règle n'empêchait pas que les troupes de comédiens ne fussent plus nombreuses ; mais le nombre de tous les acteurs, nécessaires dans une pièce, ne devait pas excéder celui de quatorze. Avant l'ouverture de la pièce, on les nommait en plein théâtre, et l'on avertissait du rôle que chacun d'eux avait à remplir. Il est fort heureux que les modernes n'aient pas adopté cette règle : ils auraient été privés de plusieurs chefs-d'œuvre. Il est vrai que la méthode contraire met souvent de la confusion dans la marche de la pièce.

Horace parle d'une espèce d'acteurs *secondaires*, en usage de son tems, et dont le rôle consistait à imiter les acteurs du premier ordre, et à donner à ceux-ci le plus de lustre qu'ils pouvaient, en contrefaisant les nains. Au reste, on sait quelles étaient leurs fonctions.

Les anciens acteurs déclamaient sous le masque (*voy.* Masque, Déclamation), et étaient obligés de pousser extrêmement leur voix, pour se faire entendre d'un peuple innombrable

innombrable qui remplissait les amphithéâtres; ils étaient accompagnés d'un joueur de flûte qui préludait, leur donnait le ton, et jouait pendant qu'ils déclamaient.

Voyez, pour ce qui concerne l'art du comédien, les mots GESTE, DÉCLAMATION, COMÉDIEN; et, pour ce qui regarde l'art dramatique, le mot PERSONNAGE.

ACTEUR de l'Opéra de Paris, chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra.

Outre toutes les qualités, qui doivent lui être communes avec l'Acteur dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières, pour réussir dans son art. Ainsi, il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante et la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelques qualités, qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entr'autres que la voix dans un chanteur. Mais, par ce mot voix, on entend moins la force du timbre que l'étendue, la justesse et la flexibilité. Le théâtre, dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les chants, doit être interdit à ces voix dures et bruyantes, qui ne font qu'étourdir les oreilles. Quelque peu de voix que puisse avoir un Acteur, s'il l'a juste, touchante, facile et suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il lui en faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter. Avec une voix convenable, l'Acteur doit l'avoir cultivée par l'art; et, quand sa voix n'en aurait pas besoin, il en aurait besoin lui-même, pour saisir et rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles.

Rien n'est plus insupportable et plus dégoûtant que de voir un héros, dans les transports des passions les plus vives, contraint et gêné dans son rôle, se traîner en écolier qui répète mal sa leçon; montrer, au lieu des combats de l'amour et de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur luttant contre la mesure et l'orchestre, et plus incertain sur le ton, que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grâce sans facilité; et l'Acteur, dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien. Il ne suffit pas à l'acteur d'opéra d'être un excellent chanteur, dit J. J. Rousseau, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son âme : ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paraisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence; et, quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène; il n'est plus acteur. Tel a excellé dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci.

ACTEURS DÉPLACÉS (les) ou l'Amant Comédien, comédie en un acte, en prose, précédée d'un prologue, par Panard, aux Français, 1735.

Lucas, jardinier de monsieur et de madame Mondor, et Lisette, suivante de Lucile, concertent ensemble les moyens de servir Dorante, amant de Lucile, auprès de sa maîtresse. Monsieur et madame Mondor se disputent le droit de donner un mari à Lucile. Lisette, pour éconduire un marquis que l'on propose à sa maîtresse, ima-

gine de passer pour Lucile, et Lucile, à son tour, de prendre la place de Lisette. On agit de même avec un M. Lécu, autre amant de la fille de Mondor. On s'attend bien que cette Lisette affecte tous les ridicules pour dégoûter ces personnages, et qu'elle réussit à déplaire : enfin, Dorante épouse Lucile, après avoir représenté devant monsieur et madame Mondor l'enlèvement d'Hélène, petite tragédie en cinq scènes, pour l'exécution de laquelle il ne faut que trois acteurs.

Ce qui fit tout le comique de cette pièce, fut le déplacement même des acteurs qui y jouèrent. Ils étaient tous de caractère, d'âge, de figure ou de sexe opposés à leurs rôles. Ceux de père et de mère étaient joués par deux enfans de huit ans ; celui d'amoureuse, par madame Dangeville ; l'amant, par Poisson ; le paysan, par Dangeville, etc. Dans la petite tragédie, intitulée *Ménélas*, et qui était amenée dans la pièce pour justifier le titre d'Amant-Comédien, le rôle de Ménélas fut déclamé par Poisson ; celui de Doris, confidente d'Hélène, par Fleuri ; et celui de Léda, mère d'Hélène, par Montmédy. Le divertissement même de la comédie se sentit du déplacement : en effet, un pas de deux y fut dansé très-gravement sur l'air d'une sarabande, par un Arlequin et un Polichinelle, tandis qu'un Italien et un Espagnol dansèrent des rigaudons et des gigues.

ACTION. On entend par ce terme ce qui fait le fonds ou le sujet principal d'une tragédie. (*Voyez* SUJET.) L'action doit être une, c'est-à-dire, n'offrir qu'un point capital, auquel tous les incidens du poëme dramatique se rapportent, de manière à le faire ressortir et à le rendre plus sensible. (*Voy.* EPISODES, INCIDENS.)

Mais, s'il faut éviter une action chargée d'intrigues et d'événemens, il faut prendre garde aussi que l'extrême simplicité ne rende le sujet nu et stérile. L'action, dit Aristote, doit avoir une juste grandeur, c'est-à-dire, qu'elle ne doit être, ni si petite qu'elle échappe à la vue, ni si grande qu'elle fatigue la mémoire de l'auditeur, et égare son imagination. La raison en est dans la nature de l'esprit humain, qui veut voir et agir, ce qui est la même chose pour lui; mais il veut voir et agir sans peine; et, ce qui est encore à remarquer, tant qu'on le tient dans les bornes de ce qu'il peut faire sans effort, plus on lui demande d'action, plus on lui fait plaisir : il est actif jusqu'à un certain point; au-delà, très-paresseux. D'un autre côté, il aime à changer d'objet et d'action. Ainsi, il faut en même-tems exciter sa curiosité, ménager sa paresse, prévenir son inconstance. Ce qui est important, nouveau, singulier, rare en son espèce, d'un événement incertain, pique sa curiosité : ce qui est un et simple accommode sa paresse; ce qui est diversifié convient à son inconstance : d'où il est aisé de conclure qu'il faut que l'objet qu'on lui présente ait toutes ces qualités ensemble, pour lui plaire parfaitement.

Il faut que l'action soit noble et intéressante.

> Le secret est d'abord de plaire et de toucher.
> Inventez des ressorts, qui puissent m'attacher.
>
> BOILEAU.

Elle doit être vraisemblable.

> Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.
> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

La fable doit être disposée de manière qu'elle attache

dès le commencement, qu'elle marche toujours par les obstacles mêmes, et qu'elle ajoute de scène en scène à l'émotion, qui ne peut guères se soutenir qu'en croissant.

Le sujet de l'action doit fixer d'abord les yeux du spectateur.

> Que, dès les premiers vers, l'action préparée
> Sans peine du sujet applanisse l'entrée.
> Je me ris d'un Auteur qui, lent à s'exprimer,
> De ce qu'il veut d'abord ne sait pas m'informer;
> Et qui, débrouillant mal une pénible intrigue,
> D'un divertissement me fait une fatigue.

(*Voy.* EXPOSITION.)

L'action doit être continue, c'est-à-dire, qu'elle doit être distribuée de manière que les scènes d'un acte, liées les unes avec les autres, ne laissent point le théâtre vide; que chaque personnage doit avoir sa raison d'entrer, et sa raison de sortir; que les actes en finissant doivent laisser le spectateur dans l'attente de quelque événement, et qu'il faut marcher ainsi jusqu'au dénouement complet, qui décide du sort de tous les personnages; et qu'enfin la pièce doit finir, dès que la curiosité du spectateur est satisfaite. (*Voyez* ART THÉATRAL, INTRIGUE, DÉNOUEMENT.)

Tout doit être action dans une tragédie; non que chaque scène doive être un événement; mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue; chaque discours doit être ou obstacle ou préparation.

Pour donner à l'action plus de grandeur, il faut tâcher de choisir un jour, remarquable par quelque circonstance intéressante. Dans Cinna, l'action commence au moment où une conjuration est près d'éclater. Dans Horace, c'est

un jour de bataille, qui doit décider du sort d'Albe et de Rome. Dans Rodogune, c'est un jour où Cléopâtre doit décider lequel de ses deux fils est l'aîné, et lui succédera.

On n'entre dans aucun détail sur l'action théâtrale relativement à la comédie, parce que les principes de l'art sont les mêmes, et que les moyens seuls sont différens. (*Voyez* COMÉDIE, COMIQUE, RIRE THÉATRAL, etc.)

ACTRICE. (*Voyez* ACTEUR.)

Un Anglais, frappé de la beauté, des talens et de la sagesse d'une Actrice, lui écrivit la lettre suivante :

Mademoiselle, on dit que vous êtes sage, et que vous avez pris la résolution de l'être toujours : je vous exhorte à ne jamais changer ; je vous prie d'accepter le contrat que je vous envoie ; il vous assure cinquante guinées par mois, tant que cette fantaisie vous durera ; si par hasard elle venait à vous passer, je vous demande la préférence, et je vous en donnerai cent.

ACTRICE (LA NOUVELLE), comédie en un acte, en vers, de Poisson, imprimée en 1722, in-8°. Cette pièce avait été reçue et devait être jouée : mais mademoiselle Lecouvreur, ayant cru s'y reconnaître à la lecture, empêcha qu'elle ne fût donnée ; elle fit même des démarches pour en prévenir l'impression. Mais, la précaution ayant été prise de supprimer la date et les noms de ville et d'imprimeur, elle fut vendue sous le manteau quelques mois après.

Mademoiselle Lecouvreur avait cru se reconnaître dans ces vers, que débite un valet.

> Je connais son esprit, et te donne ma foi,
> Que, s'il en est qui vont dans les loges pour plaire,
> Celle-ci pourrait bien aller jusqu'au parterre.

. . . .
Il faut qu'elle ait entré dans vingt mille maisons;
Car avec tout le monde elle a des liaisons;
Se mêle du barreau, de la cour, de la guerre;
Et rien, je crois, n'est fait que par son ministère.
Qu'un emploi soit vacant, elle le fait avoir,
Sans trop solliciter, à qui peut le vouloir.
Un mariage fait, elle le fait défaire;
Une terre vendue, elle la fait retraire;
Brouille tous ceux qui sont étroitement liés;
Et raccommode aussi tous ceux qui sont brouillés;
Entre dans le détail des charges, des offices,
Des fonds des hôpitaux, de ceux des bénéfices.
Par elle, celui-là devient Introducteur,
Celui-ci Secrétaire, et l'autre Ambassadeur.

L'actrice eut le même crédit qu'avait eu un magistrat, au sujet de l'*Amour Musicien*; la pièce ne put être jouée; elle offre cependant quelques caractères plaisants, et qui ne sont pas toujours fantastiques; tels, entr'autres, que cette baronne, qui ne parle qu'en déclamant; cette comtesse, qui ne répond aux discours de son amant que par des passages d'opéra; cet abbé, qui se croit un grand déclamateur, parce qu'il passait pour tel au collège, etc. Le style de cette comédie est d'ailleurs facile, naturel et fertile en saillies.

ACTRICE (l')CHEZ ELLE, opéra-comique en un acte, de M. Marsollier, musique de M. d'Aleyrac, à l'Opéra-Comique, 1799.

L'auteur a fait cette pièce pour ou à madame Saint-Aubin. L'Actrice chez elle répète ses rôles; et, tout en les étudiant, reçoit plusieurs visites, entr'autres, celle d'un jeune auteur d'une pièce où il s'est peint lui-même, sous les couleurs d'un amant timide. Bientôt arrive le

père de la jeune actrice. L'amant sollicite la main de sa maîtresse, et le *père sensible* la lui accorde.

Comme on le voit, le sujet de cette production est bien léger ; aussi n'a-t-elle obtenu qu'un succès bien équivoque.

ADAGIO. Ce mot, écrit à la tête d'un air, désigne le second, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de mouvement, distingués dans la musique italienne. *Adagio* est un adverbe italien, qui signifie *à l'aise, posément*, et c'est aussi de cette manière qu'il faut battre la mesure des airs auxquels il s'applique.

ADAMANTINE ou LE DÉSESPOIR, tragi-comédie, par Despanay, 1600.

Un Chevalier français, amant d'une princesse d'un pays voisin du pôle arctique, se jette à ses genoux et les arrose de ses larmes. La princesse émue lui dit :

Qui peut, à vos douleurs, donner de l'allégeance ?

LE CHEVALIER.

Je n'en puis espérer que par la jouissance.

LA PRINCESSE.

Vous voulez, je le crois, de l'honneur abuser.

LE CHEVALIER.

Non, mais bien, s'il vous plaît, ce soir vous épouser.

Une confidente les fait embrasser, et leur dit :

C'est assez, mes amis ; sans plus de cavillage,
Donnez-vous, comme époux, la foi du mariage.
Vous êtes mariés, ne reste que la nuit,
Pour éteindre vos feux. . . .

ADDISSON (Joseph), poëte célèbre et philosophe profond. Ses talens pour la littérature, la poésie et la philosophie se développèrent de bonne-heure; il lut, avec autant d'ardeur que de fruit, tous les auteurs, tant grecs que latins. Il était encore étudiant dans l'université d'Oxford, lorsqu'il fit imprimer ses *Musæ Anglicanæ;* production qu'un poëte d'un âge plus mûr n'aurait pas désavouée. Son beau poëme, en l'honneur de Guillaume III, lui valut une pension de 300 liv. Les autres pièces, qu'il composa pour chanter les victoires de sa nation, le firent aimer du peuple et connaître des Grands. Il fut nommé Secrétaire-d'État. Ce fut Mylord Halifax qui le proposa à George II. Addisson s'était défendu de recevoir cette place; mais Halifax lui imposa silence en lui disant : Ta plume a fait honneur à ta patrie; il faut qu'elle en fasse à ton roi : personne ne mériterait mieux que toi d'être Ministre, si tu pouvais seulement te défaire de cette ridicule simplicité, qui te fait écouter pendant deux heures un homme, qui n'a pas la dixième partie de ton jugement et de ton esprit. Addisson accepta la place; mais il s'en démit bientôt, pour se livrer entièrement aux belles-lettres. Il mourut d'asthme et d'hydropisie à Hollande-House, le 17 juin 1719. Cet auteur est le premier Anglais qui ait écrit une tragédie, avec une élégance et une noblesse soutenues : son *Caton* est une des plus belles pièces qui aient paru sur le théâtre de Londres; mais elle serait moins applaudie sur celui de Paris. L'auteur n'avait pas assez de génie, pour faire parler les passions avec éloquence; et la chaleur de son âme ne répond point à la dignité de son style. Les scènes sont décousues; les monologues, trop longs; les amours, froides; et la conspiration est inutile à la pièce; souvent même le théâtre reste

vide; mais, si la barbarie de Shakespear se fait encore un peu sentir dans la régularité d'Addisson, on trouve chez lui des morceaux sublimes; et le rôle de Caton vaut seul une bonne pièce.

ADÉLAIDE ou L'ANTIPATHIE POUR L'AMOUR, comédie en deux actes et en vers libres, par Dudoyer, à la Comédie Française, 1789.

Adélaïde a rencontré au couvent une femme, aussi belle que sage, que son mari a condamnée à la retraite; ce qui lui a fait concevoir, pour l'amour et pour le mariage, une antipathie insurmontable. Malgré son goût pour un jeune homme fort aimable, au mépris des tendres exhortations de son père, en dépit même de l'exemple de sa sœur, dont le mariage offre à ses yeux l'image du bonheur, elle persiste dans sa bizarre antipathie : mais enfin, comme il faut que toute comédie finisse par un mariage, elle se rend aux instances de sa famille et de son amant.

Cette petite comédie, dont l'action est simple, et dont la marche se déploie par les moyens les plus naturels, a joui d'un succès brillant; les situations ont un intérêt très-piquant, et quelquefois comique, ce qui est assez rare aujourd'hui; les caractères enfin sont soutenus avec une intelligence, qui annonce un homme à qui le cœur humain n'est pas inconnu.

ADÉLAIDE DE HONGRIE, tragédie, par Dorat, aux Français, 1774.

Un mérite très-rare est de tirer d'un sujet donné un plan vraiment tragique, des situations intéressantes, des scènes vives, où le developpement des passions ait lieu, où le dialogue attache et remue. L'on ne peut refuser ces

avantages à la tragédie de Dorat : il l'écrivit avec élégance, et surtout avec clarté, ce qui est encore peu commun.

ADÉLAIDE DUGUESCLIN, tragédie de Voltaire, 1734.

Une versification pleine d'âme et de chaleur ; un caractère brillant jusques dans ses vices, impétueux jusques dans ses remords ; un ami sage et vertueux dans toutes les circonstances ; tel est le principal fonds de cette tragédie, intitulée auparavant : *le Duc de Foix*.

Le rôle du duc est un des plus violens et des plus théâtrals qui existent. On a cru remarquer que Lisois ressemblait beaucoup au Mornai de la Henriade : c'est que rien ne ressemble mieux à un sage qu'un autre sage.

ADÉLAIDE et MIRVAL, comédie en trois actes et en vers, mêlée d'ariettes, paroles de Patrat, musique de Trial le fils, au Théâtre Italien, 1791.

Même sujet que *le Déserteur* de Mercier, au dénouement près, qui dans une comédie ne pouvait être tragique. Ici, le fils du Colonel, désespéré d'avoir aidé, par son imprudence, à faire arrêter le déserteur, vole à la tente du Général, et revient avec la grâce du prisonnier. La jeunesse de Trial, alors âgé de 18 ans, a contribué au succès de cet ouvrage.

ADÉLAIDE et SAINVILLE, comédie en un acte, en vers, au Théâtre de Monsieur, 1790.

Ouvrage froid et dénué de toute espèce d'intérêt ; peu de chose quant au fonds ; quant aux détails, rien.

ADÈLE (Mlle.), actrice de province, 1808.

Elle a débuté aux Jeunes-Elèves. Sa figure, son talent

et sa voix la font accueillir dans l'emploi des Dugazon, qu'elle remplit avec succès.

ADÈLE, ou LES MÉTAMORPHOSES, comédie-vaudeville, en un acte, par M. Ségur aîné, au Vaudeville, 1799.

Armand, jeune officier français, a été blessé devant Kell. On le transporte dans la maison d'Adèle, jeune veuve, dont les soins ont fait naître en son âme un amour, qu'il a la satisfaction de voir partager. Pour n'avoir aucun obstacle à vaincre de la part de sa famille, il lui écrit que son mariage est accompli. Les parens accourent pour s'y opposer. Piquée du mépris que l'on fait d'elle, et pour se venger, l'aimable veuve veut entraîner les suffrages de tous ces parens. Pour y parvenir, elle se présente tour-à-tour devant eux, à la faveur de divers déguisemens, flatte la manie dominante du père, de la mère et d'un oncle; et, par ce moyen, arrache leur consentement à son mariage avec son amant.

Cette pièce aurait pu faire une jolie comédie; M. de Ségur en a fait un charmant vaudeville. Voici un couplet que nous avons remarqué, et qu'on lira sans doute avec plaisir.

De l'amour la rose est l'image:
C'est même éclat, même fraîcheur;
Tous deux nous piquent, c'est l'usage,
La rose au doigt, l'amour au cœur:
Dès qu'on voit naître amour et rose,
Il faut se hâter d'en jouir;
A peine éclos, à peine éclose,
Amour et rose vont mourir.

ADÈLE DE CRÉCY, drame en quatre actes et en

vers, par Darcy, au Théâtre de la rue de Richelieu, 1779.

Cet ouvrage, plein d'incidens romanesques et d'invraisemblances, est dirigé contre le droit d'aînesse, dont l'abolition est un des bienfaits du nouveau régime. Un jeune homme ambitieux ne peut voir, sans frémir, toute la fortune paternelle passer dans les mains de son frère aîné; il n'est pas de crime qu'il ne commette, pour s'en rendre possesseur; et, lorsqu'il en reçoit la juste punition, son repentir amer prouve qu'il n'eût jamais été coupable, sans une loi barbare, qui avait étouffé en lui la nature et l'honneur.

ADÈLE DE PONTHIEU, tragédie de la Place, 1757.

Adèle est la fille de Roger de Ponthieu, et l'épouse chérie de Renaud de Bourbon qu'elle aime, comme les femmes aiment leurs maris, dans les vieux romans de chevalerie. Adèle a d'abord été enlevée par Montalban, qui avait recherché sa main. Le vaisseau, sur lequel on l'avait embarquée, ayant fait naufrage sur les côtes de Chypre, elle s'est dérobée à ses ravisseurs, mais pour tomber entre les mains du Soudan de Babylone, qui est venu ravager l'île. Elle a été mise auprès de Fatmé, femme du Soudan qui meurt, et laisse le trône à Mélédin son fils. Ce Prince, épris d'Adèle, avait résolu de l'épouser; mais le Grand-Visir, qui lui destine la fille du Soudan d'Égypte, a ménagé l'évasion d'Adèle. Elle se trouve à Jérusalem dans le moment que Mélédin, qui l'assiégeait, s'en rend maître. Informé qu'Adèle est dans cette ville, il charge son confident de l'amener au palais. Adèle refuse sa main, et lui apprend qu'elle est chrétienne. Le Visir, qui l'a déjà soustraite une fois à la passion de Mélédin, consent à la

faire sauver encore avec un captif; et ce captif se trouve être son père. Elle retrouve aussi son mari; et la pièce est terminée par ces reconnaissances, et par la mort du ravisseur Montalban.

Cette tragédie fut présentée, lue, et reçue aux acclamations générales de messieurs les comédiens; et, cependant, soit par des tracasseries de coulisses, soit par les démarches secrètes d'un auteur très-connu, on en différa la représentation pendant plus de dix-huit mois. Il fallut, pour la faire jouer, employer l'autorité des premiers Gentils-hommes. Le maréchal de Richelieu, qui venait de prendre Mahon, était alors d'exercice. Il donna des ordres si précis, qu'Adèle fut apprise et représentée, mais mal jouée, parce qu'on y apporta beaucoup d'humeur. Elle fut cependant bien reçue du public; et, après la première représentation, l'auteur remercia le vainqueur de Minorque par cet impromptu :

Ton oncle conquit la Rochelle,
Combla les arts de bienfaits éclatans;
Digne héritier de ses talens,
Tu pris Minorque, et fis jouer Adèle.

L'auteur de cette même tragédie, se trouvant dans une ville de province, quelque tems après qu'on l'eut donnée à Paris, fut présenté à une dame qui se disait de la maison de Ponthieu, et descendante de la fameuse Adèle, héroïne de la tragédie. Cette dame avait témoigné le plus grand désir de voir M. de la Place, qui, feignant de la croire réellement de la maison dont elle se vantait d'être issue, lui fit un compliment en vers, avec tout l'appareil d'un Ambassadeur.

ADELE DE PONTHIEU, tragédie-opéra, d'abord en trois actes, ensuite en cinq, par de Saint-Marc, musique de Delaborde et Berton, 1772.

Cet opéra avait été représenté en trois actes, pour la première fois, le premier décembre 1772; mais l'auteur, ayant donné plus d'extension à sa pièce, la remit en cinq actes. En voici le sujet: Adèle aime Raimond, et doit épouser Alphonse à qui son père l'a promise; Raimond désespéré vient prendre congé d'elle. Alphonse le surprend aux pieds d'Adèle; et, ne mettant point de bornes à ses soupçons, il accuse celle-ci d'infidélité. Raimond prend la défense de sa maitresse, et combat Alphonse en champ-clos, en présence d'Adèle et de son père. Il est vainqueur, et Adèle est le prix de sa victoire.

Cette pièce, selon les auteurs du Journal des Savans, a des ressemblances marquées avec le *Tancrède* de M. de Voltaire. Cependant, ajoutent les Journalistes, Raimond, ne doutant ni de l'amour, ni de l'innocence d'Adèle, est tout à la fois, et moins généreux, et moins malheureux que Tancrède. Par une suite de la différence de leur situation, la catastrophe de Tancrède est funeste, au lieu que le dénouement d'Adèle est heureux.

Qu'exige-t-on ordinairement dans un opéra, demande M. Linguet? une musique agréable, des danses variées, des paroles nobles et faciles, des décorations magnifiques: tout cela se trouve dans Adèle; et il y règne de plus un intérêt national, la peinture de nos anciens usages, le tableau imposant de la fierté, de la valeur, de la loyauté des Paladins. On y trouve des vers dignes de plaire aux femmes, tels que ceux du portrait d'un chevalier, qui doit

Protéger la vertu, défendre avec courage
Le faible, la patrie, et surtout la beauté.

ADÈLE ET DORSAN, drame en trois actes, mêlé d'ariettes, paroles de M. Marsollier, musique de M. d'Aleyrac, à l'opéra-comique, 1795.

Adèle, jeune villageoise, a été séduite par Dorsan, qui l'aime toujours. Le père du séducteur, pour le faire renoncer à une pareille union, a su persuader à son fils que sa maîtresse lui était infidelle; et, sans autre examen, Dorsan l'abandonne, et même est déjà prêt à en épouser une autre.

C'est maintenant cette nouvelle union qu'il s'agit d'empêcher. Pour y parvenir, Adèle voit tour-à-tour sa rivale et le père de Dorsan. L'amant, instruit enfin de la supercherie de son père, rend toute sa tendresse à son intéressante et malheureuse amie : mais, toujours inflexible, le père s'oppose à leur union. Ce n'est qu'après une foule d'événemens invraisemblables, que le père, convaincu du mérite d'Adèle, consent à son mariage avec son fils.

On ne trouve d'intéressant, dans cette pièce, que le personnage d'Adèle.

ADELINE (Mlle.), actrice du Théâtre de l'Impératrice, 1808.

Elle remplit à ce théâtre les rôles d'ingénuités.

ADELPHES (les), ou l'École des Pères; comédie en cinq actes, en vers, par Baron, attribuée au Père De la Rue, Jésuite, 1705.

C'est le même fond que celui, sur lequel Molière avait déjà tissu le canevas de l'*École des Maris*. La différence est, que ce sont deux frères qui agissent dans Molière, et deux sœurs, dans Baron. Ses principaux acteurs sont Eraste et Léandre, tous deux fils d'Alcée; mais Eraste, adopté

par

par Télamon son oncle, est l'objet de ses complaisances: Léandre au contraire n'éprouve, de la part d'Alcée, qu'une dureté excessive. Il devient amoureux de Clarice, jeune inconnue, et la fait enlever. Eraste seconde cette entreprise, et fait conduire Clarice chez Télamon même, qui, instruit de l'aventure, la reçoit avec bonté. Pamphile, maîtresse d'Eraste, le croit infidèle: ses plaintes parviennent jusqu'à Télamon, qui ignorait cette intrigue: Eraste la lui avait célée par respect. Télamon apprend que Pamphile est pauvre, mais vertueuse; et dès-lors il se détermine de lui-même à lui faire épouser Eraste. C'est aussi par son entremise que Léandre épouse Clarice, qui, à la fin, se trouve avoir de la naissance et de la fortune. Les scènes de Télamon avec Alcée, et la persuasion, où est ce dernier, que Léandre n'aura point dérogé à l'education sévère qu'il lui a donnée, ressemblent beaucoup à celle de Sganarelle dans l'*École des Maris:* tous deux finissent par être détrompés. On trouve, dans cette comédie, des scènes bien faites et des caractères bien soutenus; mais elle n'est pas entièrement dans nos mœurs.

Quelques jours avant que Baron fît représenter cette comédie, le duc de Roquelaure lui dit: Baron, quand veux-tu me montrer ta pièce nouvelle? Tu sais que je m'y connais. J'en ai fait fête à trois femmes d'esprit, qui doivent dîner chez moi. Viens dîner avec nous! Apporte les *Adelphes*, et tu nous en feras la lecture; je suis curieux de voir si tu es moins ennuyeux que Térence. Baron accepta la proposition, et se rendit le jour suivant à l'hôtel de Roquelaure, où il trouva deux comtesses et une marquise, qui lui témoignèrent une vive impatience d'entendre sa comédie. Cependant, quelque envie qu'elles parussent en avoir, elles ne laissèrent pas de se

donner tout le tems de dîner à leur aise. Après un repas fort long, les dames demandèrent des cartes : Comment des cartes, s'écria M. de Roquelaure ! vous n'y pensez pas, mesdames ! vous oubliez que Baron se prépare à vous lire sa comédie nouvelle. Non, non, monsieur, lui répondit une comtesse, nous ne l'oublions point : tandis que nous jouerons, M. Baron nous lira sa pièce : nous aurons deux plaisirs pour un. A ces mots, l'auteur se lève brusquement, gagne la porte, rompt en visière à la compagnie, et dit que sa pièce n'est point faite pour être lue à des joueuses. Poinsinet a mis cette anecdote en action dans sa comédie *du Cercle*.

ADHERBAL, roi de Numidie, tragédie de la Grange-Chancel, 1694.

Cette pièce, que l'auteur avait faite sous le titre de *Jugurtha*, est son coup d'essai. Ce changement de titre parut nécessaire aux comédiens, pour empêcher le public de la confondre avec le *Jugurtha* de Péchantré, qui venait d'échouer. On ne trouve point dans le héros de la pièce, dans Jugurtha, ce caractère de grandeur et de noblesse, qui avait frappé l'auteur, au point de mériter la préférence sur Annibal et Mithridate. Scaurus diffère trop à laisser entrevoir l'objet de son ambassade, qui est de rompre toute alliance entre les princes de Numidie et le roi de Mauritanie. Ce trait de la politique romaine est manié avec une faiblesse, qui prouve le peu d'expérience d'un jeune auteur. Le caractère noble et intrépide d'*Artémise* est le seul qui intéresse. La Grange dit qu'il s'est attaché particulièrement à corriger ce poëme : malgré les soins qu'il a pris d'en changer presque tous les vers, un grand nombre a échappé à la sévérité de sa réforme.

Quand je crus avoir mis la dernière main à ma tragédie, dit ce poète, je me hasardai de la présenter à madame la princesse de Conti. Malgré tous les défauts dont cette pièce était remplie, la princesse y trouva assez de choses dignes de son attention, pour envoyer chercher le célèbre Racine, et le prier avec bonté de lire cet essai d'un gentil-homme qui était son Page, et de lui en dire son avis sans aucun déguisement. Racine garda la pièce huit jours, après lesquels il se rendit chez la princesse, et lui dit qu'il avait lu ma tragédie avec étonnement; qu'à la vérité elle était défectueuse en plusieurs endroits : mais que, si son Altesse agréait que j'allasse quelquefois chez lui pour y recevoir ses avis, il la mettrait, dans peu de tems, en état d'être jouée avec succès. Je ne manquai pas de m'y rendre tous les jours, et je puis dire que les leçons qu'il me donnait m'en ont plus appris, que tous les livres que j'ai lus. Il se faisait quelquefois un plaisir de m'entretenir des différens sujets, qui lui avaient passé dans l'esprit. Il n'y en avait presque point, soit dans la fable, soit dans l'histoire, sur lesquels il n'eut promené ses idées, et trouvé des situations intéressantes, dont il avait la bonté de me faire part. Ma tragédie étant achevée, je la présentai aux comédiens, qui la reçurent. Il fut résolu qu'on la donnerait sous le titre d'*Adherbal*, au lieu de celui de *Jugurtha*; parce qu'il n'y avait pas long-tems que Péchantré en avait donné une sous le même titre, qui n'avait pas été reçue favorablement du public. Mon *Adherbal* fut représenté. Le prince de Conti, qui voulut bien assister à la première représentation, voulut aussi que je me misse auprès de lui, sur les bancs du théâtre, en disant que mon âge fermerait la bouche aux censeurs. Racine, à qui la dévotion ou la politique ne permettait plus de fréquenter

les spectacles, depuis que le roi s'en était privé, vint à cette première représentation, et parut prendre un plaisir extrême à tous les applaudissemens que je reçus.

ADIATOR, roi de Numidie, tragédie d'un anonyme, jouée vers l'an 1623.

Cette pièce a fourni plus d'une situation à plus d'un auteur, qui ne s'en est pas vanté.

ADIEUX DE MARS (les), comédie en un acte, en vers, par Lefranc de Pompignan, au Théâtre Italien, 1735.

C'est une de nos bonnes pièces épisodiques. Les détails font valoir ces sortes d'ouvrages, et chaque scène de celui-ci en offre de brillans. Rien de plus ingénieux que la scène des Grâces, ni de mieux exprimé que le récit de leur voyage. On pourrait être choqué de la manière dont Mars traite Vulcain : l'auteur fait parler les dieux, comme dans les dialogues de Lucien; ou plutôt, Mars est un de nos officiers petits-maîtres, et Vulcain, un de nos maris dociles et commodes.

La septième scène de cette comédie se passait entre Mars et Vulcain. Mars commandait un bouclier; et, après avoir ordonné qu'on y gravât le portrait du roi, il ajoutait les vers suivans, qui furent retranchés par ordre supérieur, et n'ont été, ni imprimés depuis, ni récités au théâtre.

Qu'un burin immortel y trace l'Ausonie,
Expirant aux genoux d'un maître impérieux :
Vers les climats français qu'elle tourne les yeux;
Qu'un soleil bienfaisant la rappelle à la vie.
Que de ses protecteurs les bataillons nombreux,
Conduits par le secret, la prudence et l'audace,
Malgré des montagnes de glace,
Volent à son secours, et reçoivent ses vœux.

Qu'elle ouvre à son aspect ses villes consternées,
Et bénisse le jour qui vit leurs étendards
Briser, franchir les eaux, par l'hiver enchaînées;
Et, du sommet glacé des Alpes étonnées,
Du superbe Germain effrayer les regards.
Que bientôt l'Éridan, témoin de tant de gloire,
D'un peuple redoutable admire les exploits;
Et que ses flots, soumis à de nouvelles lois,
Reconnaissent la France, en voyant la Victoire.
Portez ailleurs vos yeux surpris;
Et qu'un nouveau spectacle enchante les esprits.
Peignez la fière Germanie,
Aux armes du vainqueur à son tour asservie;
Que du Rhin mutilé le Dieu présomptueux
Répande loin des bords ses flots impétueux;
Qu'aussitôt, à sa voix, les vents et les nuages
Excitent dans les airs la foudre et les orages;
Que l'on voie, au milieu des plus affreux hasards,
Dans le noble désir de venger leur patrie,
Malgré l'airain en feu tonnant de toutes parts,
Des bataillons français l'invincible furie
Braver des élémens la force réunie;
Le fleuve consterné murmurer sur ses bords,
Du malheureux succès de ses faibles efforts;
Les murs et les remparts tomber, réduits en poudre;
Et l'aigle, en frémissant, abandonner la foudre.

ADIEUX DE THALIE (les).

Cette petite pièce fut jouée pour la clôture du Théâtre Italien, en 1778. Nous en citerons un épisode qui a été fort applaudi, et qu'on lira sans doute avec plaisir.

Les comédiens sont assemblés pour complimenter les spectateurs : arrive un musicien qui veut faire entendre un opéra tout entier.

J'apporte un opéra, qu'on doit trouver sublime;
Car il vient de fort loin; des cris, des passions,

De l'amour, de l'effroi, des décorations;
Et le tout, couronné d'un ballet pantomime.

UN ACTEUR.

Un opéra sur ce théâtre-ci!

LE MUSICIEN.

Ce genre, je le sais, n'est point du tout le vôtre;
Mais enfin je ne l'offre ici,
Que pour faire juger de mes talens dans l'autre.
Ce n'est que par degrés qu'on peut arriver-là.
Malheur à qui trop tôt prend son essor lyrique!
Moi, pour atteindre à l'Opéra-Comique,
J'ai voulu m'essayer par un grand opéra.

Cette tournure épigrammatique est piquante, et l'on sent l'allusion : elle est gaie sans méchanceté.

Le musicien expose le sujet de son grand petit-opéra, en trois actes, et qui n'a que six vers :

Un jeune prince Américain
Est amoureux d'une jeune princesse.
Cet amant, qui périt au milieu de la pièce,
Par le secours d'un Dieu ressuscite à la fin.
Le sujet est tout neuf...

Il va vers la coulisse, et fait signe à sa troupe d'entrer.

Vous, peuples, entrez, qu'on s'avance!

Aux chanteurs,

Vous, tâchez de prendre le ton.

Aux danseurs,

Vous, le jarret tendu, partez bien en cadence;
Enfin, suivez tous mon bâton.

Il tire son bâton de commandement; l'ouverture de

l'opéra commence. Le tout ne dure pas douze minutes. Il est bon d'observer que le musicien, représenté par Thomassin, jouait seul les rôles de son grand petit-opéra, et qu'il n'a pas manqué d'y mettre toute la charge dont il était capable, et dont chaque rôle était susceptible.

ACTE PREMIER.

LA PRINCESSE.

Cher prince, on nous unit.

LE PRINCE.

J'en suis ravi, princesse.
Peuples, chantez, dansez, montrez votre allégresse!

CHŒUR.

Chantons, dansons, montrons notre allégresse!

Fin du premier Acte.

ACTE DEUXIÈME.

LA PRINCESSE.

Amour!

Bruit de guerre qui effraie la princesse; elle va s'évanouir dans la coulisse. Le prince revient, poursuivi par les ennemis, il combat et est tué : La princesse arrive.

Cher prince!

LE PRINCE.

Hélas!

LA PRINCESSE.

Quoi!

LE PRINCE.

J'expire !

LA PRINCESSE.

O malheur !

Peuples, chantez, dansez, montrez votre douleur !

CHŒUR.

Chantons, dansons, montrons notre douleur !

Une marche finit le second acte.

ACTE TROISIÈME.

Il commence par un compliment, que le musicien adresse à l'orchestre. Faisant un bouclier avec son chapeau, et prenant une canne pour lui servir de lance, il monte sur un fauteuil, et chante :

Pallas te rend le jour.

Vite, il descend et revient auprès du fauteuil, où devait être la princesse.

Ah ! quel moment !

LE PRINCE.

Où suis-je ?

Peuples, chantez, dansez, célébrez ce prodige !

CHŒUR.

Chantons, dansons, célébrons ce prodige !

Fin du troisième Acte.

AUX SPECTATEURS.

Vous êtes enchantés ! je le lis dans vos yeux,
Et n'en suis point surpris; mais, Mesdames, de grâce,
L'éloge, quoique dû, me gêne et m'embarrasse :
Attendez que je sois éloigné de ces lieux.

Cette plaisanterie, qui porte sur toutes les parties du grand opéra, a beaucoup réjoui les personnes, qui cherchent encore la gaieté à nos spectacles; mais il fallait un acteur comme Thomassin pour la faire valoir.

ADIEUX DU GOUT (les), comédie en un acte, en vers libres, par Patu et Portelance, au Théâtre Français, 1754.

Le Goût, en faisant la revue de ses États, arrive à Paris, et rencontre Momus qui, sous la figure d'un petit-maître, le raille sur sa forme antique. Les Sciences et les Arts se présentent tour-à-tour devant eux; et ils font, chacun à sa manière, la critique des ouvrages des auteurs et des artistes, ou plutôt du mauvais goût, répandu sur tout ce qui se fait actuellement. Le Goût s'enfuit, et proteste qu'il ne peut demeurer dans un pays, où il est si maltraité.

Le fond de cette pièce épisodique n'etait pas neuf : il avait déjà été traité sur deux théâtres; mais les détails en sont agréables, et renferment une critique légère et judicieuse. Elle eut douze représentations.

Quelque tems après que *les Adieux du Goût* furent imprimés, Patu fit avec Palissot un voyage à Ferney, pour y voir l'auteur de *Zaïre*. Une des particularités de ce voyage fut, que les deux jeunes auteurs, pour répandre plus d'agrémens sur leur route, firent, en chansons, le caractère et le portrait de tous les acteurs et actrices, qui jouoient alors la comédie.

ADMETE ET ALCESTE, tragédie en cinq actes, de Boissy.

Boissy débuta dans la carrière dramatique par cette tragédie, qui fut sifflée.

ADMIRATION. Cet enthousiasme momentané, qui élève et transporte l'âme, à la vue d'une belle action ou d'un beau sentiment, est devenu parmi nous un des premiers ressorts de la tragédie. Il n'a pas été tout-à-fait inconnu aux anciens : on peut s'en convaincre par quelques traits du *Philoctète* de Sophocle. Mais ils paraissent en avoir fait peu d'usage, et lui ont préféré, avec raison, les deux grands ressorts de la tragédie, la terreur et la pitié. C'est Corneille qui a créé, parmi nous, ce moyen tragique. Nourri de la lecture de Lucain, de Sénèque et des poètes Espagnols, dans lesquels on trouve toujours de la grandeur, il a fait de ce sentiment l'âme de son théâtre. Il entre dans le *Cid*, qui préfère son honneur à sa maîtresse; dans *Cinna*, où une amante expose son amant pour venger son père, où un Empereur pardonne à son assassin, qu'il avait comblé de bienfaits : dans *Polyeucte*, où une femme se sert du pouvoir qu'elle a sur son amant pour sauver son mari; dans *Héraclius*, où deux amis se disputent l'honneur d'être fils de Maurice, non pour régner, mais pour mourir. Il a même soutenu des pièces entières avec ce seul ressort : tels sont *Sertorius*, et surtout *Nicomède*, où l'on voit un jeune prince opposer une âme inébranlable et calme à l'orgueil despotique des Romains, à la perfidie d'une marâtre, et à la faiblesse d'un père qui le craint, et qui est prêt à le haïr. Le caractère de Nicomède, dit M. de Voltaire, combiné avec une intrigue terrible, comme celle de *Rodogune*, aurait été

un chef-d'œuvre. Il paraît que l'exemple de Corneille est trop dangereux, pour pouvoir être imité. L'admiration est un sentiment qui s'épuise, et qui demande à finir. Corneille lui-même, malgré son génie, n'a pu éviter la longueur dans les pièces, où il a fait de l'admiration la base du tragique. L'adresse consiste à combiner le ressort de l'admiration, avec ceux de la terreur et de la pitié. Quand ces trois moyens sont réunis ensemble, l'art est porté à son comble. Racine semble avoir, à l'exemple des Grecs, négligé d'exciter le sentiment de l'admiration, excepté dans *Alexandre*, où il imitait encore Corneille.

Quoique *Bajazet* se montre généreux, quoiqu'*Iphigénie* s'apprête à recevoir la mort avec courage, cette générosité, indispensable dans un héros de tragédie, ne fait le fond d'aucune pièce de Racine. Voltaire parait un de ceux qui ont le mieux connu la puissance du sentiment de l'admiration; mais il l'a toujours combiné avec un intérêt plus théâtral. Voyez au cinquième acte d'*Alzire* le retour de Gusman, qui pardonne à son rival et à son meurtrier. C'est une beauté du genre admiratif; mais elle serait beaucoup moins dramatique, si le fonds était moins intéressant. La scène, où Mahomet révèle à Zopire tous ses grands projets, est une beauté à-peu-près du même genre, comme l'entrevue de Pompée et de Sertorius dans la tragédie de Corneille; mais celle-ci est bien moins théâtrale; c'est qu'elle n'excite que l'admiration sans intérêt, et que ce sentiment cesse avec la surprise qui l'a produit.

ADNET (N.), acteur de province, 1808. Il a joué long-tems les premiers rôles, les Amoureux et les Pères nobles, aux théâtres de l'Odéon et de la Porte-St.-Martin. On a de lui plusieurs essais dramatiques.

ADOLPHE ET CLARA, opéra-comique en un acte, paroles de M. Marsollier, musique de M. d'Aleyrac.

Le poëme et la musique de ce petit opéra ont obtenu tous les suffrages. C'est une de ces pièces, que le public voit toujours avec un nouveau plaisir. Il serait difficile de dire le nombre de ses représentations à Paris et en province. Partout il a été accueilli avec le même empressement; mais nulle part on n'a trouvé un Elléviou, chargé du personnage d'Adolphe, et une madame St.-Aubin, de celui de Clara.

ADRASTE, tragédie de Ferrier, 1680.

Atys, fils de Crésus, promis par son père à Erixène, reine de Cilicie, fait naître divers prétextes pour éloigner cette alliance : sa véritable raison est qu'il adore une jeune inconnue, qu'il tient soigneusement cachée dans un appartement du palais. Il fait confidence de sa passion à Adraste, fils du roi de Phrygie, réfugié à la cour de Lydie. Adraste reconnaît dans cette inconnue Hésione, princesse phrygienne, qu'il aime depuis long-tems, et dont il est aimé. Ces deux amans conviennent de feindre aux yeux d'Atys. Quelque peu pénétrant que soit ce dernier, il découvre cette intrigue, s'emporte d'abord, se plaint qu'on le trahit, et enfin prend des sentimens plus généreux. Erixène, craignant qu'il ne retombe dans sa première faiblesse, fait évader Hésione. Le prince, au désespoir, demande au roi la permission d'aller combattre un sanglier, qui désole les campagnes de Lydie. Crésus ne la lui accorde qu'avec peine, et prie Adraste de veiller sur les jours de son fils. Crésus se livre à la joie, en apprenant que le monstre a succombé sous les coups d'Atys : mais un second courrier lui annonce qu'un dard, lancé après coup sur

le monstre, a fait perdre la vie à ce prince. Adraste vient ensuite s'avouer l'auteur de ce crime involontaire, et en demande le châtiment : mais Crésus se contente de l'abandonner à ses remords.

ADRIEN (Œlius), empereur romain, successeur de Trajan. Il aimait les Lettres et le spectacle. Trajan avait supprimé les théâtres, que Néron avait rétablis : Adrien en fit bâtir un magnifique auprès d'Antioche, à la fontaine de Daphné. Il le fit environner d'un grand réservoir ; il imagina, pour mieux dépeindre les Naïades, d'y faire nager ses femmes nues ; ce que St.-Chrysostôme condamna avec une sévère éloquence.

ADRIEN, tragédie tirée de l'histoire de l'Église, par Campistron, 1690.

Campistron rejette, sur l'envie et la cabale de quelques rivaux, jaloux de sa gloire, l'indifférence que le public témoigna pour cette tragédie. Il devait n'accuser que le froid glaçant de sa pièce. Un poëme dramatique ne se soutient point par des traits à demi exprimés, ni par quelques situations, heureuses à la vérité, mais mal soutenues, et des caractères sans énergie.

On trouve dans cet ouvrage, qu'on ne donne plus, un morceau, dont Voltaire paraît avoir profité dans *Alzire*. Adrien converti dit à Dioclétien :

A ma religion vous préférez la vôtre.
Une fois seulement comparez l'une à l'autre :
La vôtre n'eut jamais que de barbares lois ;
. . . .
Elle ne se soutient que par la violence :
La mienne, par la paix et par l'obéissance.
La vôtre vous prescrit l'ordre de me punir :
Moi, que des nœuds sacrés à vous doivent unir,

Moi qui, dès le berceau, Sujet toujours fidèle,
Par des soins assidus, vous ai prouvé mon zèle:
La mienne, quand je suis accablé de vos coups,
Me défend de penser à me venger de vous.
Que dis-je? elle m'impose une loi souveraine
De m'offrir, avec joie, aux traits de votre haine,
De dissiper la nuit de vos yeux aveuglés;
Enfin, de vous aimer, lorsque vous m'immolez.

Voltaire a heureusement resserré cette pensée en quatre vers. Gusman, dans sa dernière scène, dit à Zamore:

Des dieux, que nous servons, connais la différence:
Les tiens t'ont ordonné le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.

ADRIEN (N.), acteur de l'Opéra; retiré, 1808.

Cet acteur avait une excellente méthode de chant, de la dignité dans le maintien, et le plus heureux talent pour la déclamation. Il jouait le rôle d'Œdipe avec autant de chaleur que de noblesse.

ADRIEN, opéra de MM. Hoffmann et Mehul, à l'Opéra, 1799.

Cette pièce était faite et devait être représentée en 1792. Mais elle allarma la sollicitude des *Patriotes*, et l'auteur fut forcé de la renfermer dans son porte-feuille. Après que les choses eurent changé de face, il l'en tira de nouveau, et elle fut représentée en 1799. En voici le sujet:

Après avoir vaincu Cosroës, Adrien reçoit dans Antioche les honneurs du triomphe. La fille de Cosroës, Erimène, est devenue sa captive. Le vainqueur en devient amoureux; et, malgré la foi qu'il a jurée à Sabine, et les lois, qui ne lui permettent pas d'épouser la fille d'un roi,

il veut s'unir avec elle, Celle-ci aime Pharnace, et ne saurait partager les feux d'Adrien. Cosroës lui-même, tout vaincu qu'il est, ne cesse pas de conspirer contre lui, et parvient à le mettre dans l'alternative, ou de sacrifier Sabine, ou de se venger d'Erimène, sur son père et sur le rival qu'elle lui préfère. Adrien ouvre enfin les yeux: il voit Sabine prête à le quitter, reconnaît sa faiblesse et ne peut s'empêcher d'en rougir. Un ami, qui vient l'aider de ses conseils, le fait triompher de lui-même. Enfin, il pardonne à Cosroës, unit Erimène à Pharnace, et rend son cœur à Sabine.

Les caractères de Cosroës et de Sabine sont fortement dessinés, et cependant le dénouement est un peu froid. La musique, quoiqu'un peu trop bruyante, est néanmoins fort belle; enfin, c'est un spectacle brillant.

AËTIUS, tragédie de Campistron, 1693.

Quelques recherches qu'on ait faites sur cette tragédie, on n'a pu en découvrir que le vers suivant:

Ce grand Aëtius, sous qui l'univers tremble.

AFFICHARD (Thomas l'), né à Pont-Floh, en Bretagne, en 1698.

Le Théâtre Français n'ayant point été heureux pour cet auteur, il consacra ses talens au Théâtre des Italiens, où il eut plus de succès. Il mourut en 1753.

AFRANIUS, poëte comique Latin. Quintilien le blâma d'avoir déshonoré ses pièces par des obscénités. Il vivait vers l'an 100 avant J. C. Il ne nous reste de ce poëte que quelques fragmens, insérés dans le *Corpus poëtarum* de Maittaire.

AGAMEMNON, tragédie. Toustain, en 1556; Duchat, en 1561; Brisset, en 1587, donnèrent chacun une tragedie d'Agamemnon.

AGAMEMNON, tragédie de Boyer, 1680.

Dans presque toutes les tragédies de cet auteur, l'épisode l'emporte sur le fonds, et la plupart de ses acteurs et de ses scènes sont inutiles. Sa poésie est, en général, dure, chevillée, pleine d'expressions froides ou basses, et dénuée d'images. Son dialogue n'exprime rien de ce qu'il doit dire. Ces défauts disparaissent, en partie, dans la tragédie d'Agamemnon; le sujet est digne de la scène française: il est passablement conduit; et les scènes rentrent assez les unes dans les autres. Nul personnage épisodique n'en interrompt l'action. Quant à la versification, elle est claire et peu chargée d'épithètes inutiles.

Boyer travailla cinquante ans pour le théâtre, et ne vit jamais réussir aucun de ses ouvrages. Pour éprouver si leur chute ne devait pas être imputée à la mauvaise humeur du parterre, il fit afficher la tragédie d'Agamemnon, sous le nom de Pader-d'Assezan, jeune homme nouvellement arrivé à Paris. La pièce fut généralement applaudie. Racine même, le plus grand fléau de Boyer, se déclara pour le nouvel auteur. Boyer s'écria au milieu du parterre: Elle est pourtant de Boyer, malgré mons de Racine. Le lendemain cette tragédie fut sifflée, et l'on en fit une analyse peu favorable, dans un sonnet que voici:

On dit qu'Agamemnon est mort;
Il court un bruit de son naufrage;
Et Clytemnestre, tout d'abord,
Célèbre un second mariage.

Le

Le roi revient, et n'a pas tort
D'enrager de ce beau ménage;
Il aime une none bien fort,
Et prêche à son fils d'être sage.

De bons morceaux, par-ci par-là,
Adoucissent un peu cela;
Bien des gens ont crié merveilles,
J'ai fort crié de mon côté;
Mais comment faire? En vérité,
Les vers m'écorchaient les oreilles.

Lorsque d'Assezan fit imprimer cette pièce, que nous avons mise sous le nom de Boyer, il y joignit une préface, où il reprend fièrement ses droits sur cette tragédie, et l'abbé Boyer garda le silence; ce qui rendit le public très-incertain sur le véritable auteur de la tragédie d'Agamemnon.

AGAMEMNON, tragédie en cinq actes, en vers, de M. Lemercier, au Théâtre de la République, 1797.

Agamemnon, vainqueur des Troyens, rentre dans ses états, suivi de la prophétesse Cassandre, devenue son esclave. Mais qu'y trouve-t-il? Clytemnestre adultère; Egiste, usurpateur de son lit et de son trône. Ce prince coupable, irrité d'un retour qui doit nuire à son amour et à son ambition, veut leur immoler Agamemnon. Pour y engager Clytemnestre, il lui dépeint Cassandre comme une rivale dangereuse, qui règne déjà sur le cœur du roi. Le fils d'Atrée, instruit de tout par Cassandre qui prévoit leur sort commun, fait arrêter Egiste, le condamne à l'exil et le fait conduire au port. Mais ce prince trouve le moyen de revenir de nuit au palais, d'armer ses amis, et de parler à Clytemnestre. Dans cette scène ad-

mirable, où il s'agit pour Egiste de faire assassiner Agamemnon par son épouse, l'auteur s'est montré digne de son sujet. Egiste triomphe : Clytemnestre, qu'il arme d'un poignard, entre dans l'appartement où reposait Agamemnon ; et bientôt un cri de douleur annonce que le crime est consommé. Cependant Cassandre mourante arrive sur la scène, en criant qu'on sauve Oreste. L'enfant paraît. Clytemnestre, bourrelée de remords, veut s'en emparer; on le lui arrache, elle s'écrie: Ah! rendez-moi mon fils! — Et toi, rends-lui son père! lui répond Cassandre, qui bientôt dévoile toute la trame ourdie par Egiste et Clytemnestre, déclare qu'elle meurt empoisonnée par leurs mains, et finit la pièce par ce vers adressé à Clytemnestre:

Et je vais à Minos demander ton supplice.

Cette tragédie fourmille de beautés : le dénouement même, où la vertu succombe et le vice triomphe, n'est qu'une beauté de plus. On voit, il est vrai, Egiste et Clytemnestre maîtres de satisfaire à loisir leur ambition et leur amour. Mais n'entendez-vous pas Cassandre, cette Cassandre dont les oracles ne doivent être crus qu'à l'heure de sa mort, leur prédire le destin affreux qui les attend? Ne voyez-vous pas cet Oreste, qu'elle désigne pour son vengeur et celui d'Agamemnon, laver dans le sang des coupables leurs exécrables forfaits? Oui, le spectateur les voit, les entend, et ne quitte la scène que certain de leur supplice. N'est-ce pas là se tirer, en maître consommé, d'une difficulté vraiment embarassante? Eh! quelles espérances ne devait pas faire justement concevoir un auteur, qui avait produit, à l'âge de vingt-cinq ans, un aussi bel ouvrage!

AGAR DANS LE DÉSERT, drame en un acte, en prose, de Mad. de Genlis, non-représenté.

Cette pièce est du genre le plus pathétique. Agar, répudiée par Abraham, se trouve dans une affreuse solitude, où il n'y a ni ruisseaux, ni fontaines; l'air y est brûlant, et la soif dévore les voyageurs; elle n'a pour toute ressource qu'un vase, qui contient encore un peu d'eau qu'elle réserve pour son fils. Accablée de lassitude et de douleur, elle étend Ismaël à l'ombre d'un buisson, se met auprès de lui, et place le vase à ses pieds; après quelques instans, elle s'aperçoit que le soleil donne sur la tête de son fils; elle veut lui former un abri avec une branche, se lève et fait un mouvement, qui renverse le vase et répand l'eau; elle retombe alors sous le poids de ses maux; son fils se réveille mourant de soif, et implore une goutte d'eau de sa pitié. Qu'on juge du désespoir de cette mère malheureuse, et de la ferveur de la prière qu'elle adresse à Dieu. Elle se jette du côté de son fils, le visage caché. Après un long silence, on entend une symphonie douce; la toile du fond se lève, et l'on découvre un ange sur un nuage, une palme à la main. Le théâtre change, et représente un paysage, orné de fleurs et de fruits. Agar croit long-tems son fils mort: il ouvre enfin les yeux. L'ange touche la terre avec sa palme, et il en jaillit une fontaine abondante. La pièce finit par cette belle morale, que l'ange adresse à Agar: Que votre exemple, luidit-il, serve à jamais de leçon; qu'il corrige les murmures des mortels insensés; et qu'ils apprennent que Dieu sait récompenser la patience, la soumission, le courage et la vertu.

Ce petit drame nous semble parfait en son genre; l'intérêt y croît de scène en scène. Ce seul ressort du vase répandu porte la pitié et la terreur au plus haut degré;

le dénouement enfin délivre le spectateur ou le lecteur du poids qui l'oppresse, et le laisse satisfait.

AGARITE, tragi-comédie de Durval, 1635.

Fontenelle a dit de cet auteur ancien et obscur : le sieur Durval, dans la préface de son Agarite, se réjouit aux dépens de ces pauvres règles de l'unité du lieu, et des vingt-quatre heures. Il s'en moque de tout son cœur; c'est une chose curieuse de voir, combien il est vif et agréable sur cette matière. On fit ce vers pour caractériser le génie de ce poète :

Durval est ténébreux; il aime le cercueil.

AGATHINE ou LA FILLE NATURELLE, comédie en cinq actes, en vers, de M. Lourdet de Santerre, par les comédiens français, au Théâtre-Feydeau, 1795.

Un fonds romanesque, une double intrigue, des scènes très-longues et un échafaudage continuel de sentimens héroïques, et de lieux communs, firent seuls le succès de cet ouvrage, improprement nommé comédie, et tout au plus digne du titre de drame.

AGATHOCLE, tragédie en cinq actes, en vers.

Le 31 mai 1779, anniversaire de la mort de Voltaire, on représenta pour la première fois Agathocle, la dernière tragédie de ce grand homme. Elle fut précédée du discours suivant, prononcé par Brizard:

Messieurs, la perte irréparable que le théâtre et la France ont faite l'année dernière, et dont le triste anniversaire vous rassemble aujourd'hui, a été, depuis cette fatale époque, l'objet continuel de vos regrets. Vous avez eu du moins la consolation de voir ce que l'Europe a de plus grand et de plus auguste, partager un sentiment

si digne de vous; et les honneurs, que vous venez rendre à cette ombre illustre, vont encore satisfaire et soulager à la fois votre juste douleur. Pour donner à cette cérémonie funèbre tout l'éclat qu'elle mérite et que vous désirez, nous avions pensé d'abord à remettre sous vos yeux quelqu'une des tragédies, dont M. de Voltaire a si long-tems enrichi la scène, et que vous venez si souvent admirer. Mais, dans ce jour de deuil, où le premier besoin de vos cœurs est de déplorer la perte de ce grand homme, nous croyons ajouter à l'intérêt qu'elle vous inspire, en vous présentant la pièce qu'il vous destinait, quand la mort est venue terminer sa glorieuse carrière. Vous voyez, sans doute avec attendrissement, l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope*, recueillant tout ce qu'il avait de force et de courage, pour s'occuper encore de vos plaisirs, au moment où vous alliez le perdre pour jamais. Vous connaîtrez tout le prix qu'il mettait à vos suffrages, par les efforts qu'il faisait même aux bords du tombeau, pour les mériter; efforts qui peut-être ont abrégé une vie si précieuse. Le peuple d'Athènes, entouré de chefs-d'œuvre, que lui laissaient en mourant les artistes célèbres, semblait, au moment de leurs obsèques, arrêter ses regards avec moins d'intérêt sur leurs productions sublimes, que sur les ouvrages, auxquels ces hommes rares travaillaient encore, lorsqu'ils étaient enlevés à la patrie. Les yeux pénétrans de leurs concitoyens lisaient, dans ces respectables restes, toute la pensée du génie qui les avait conçus : ils y voyaient encore attachée la main expirante qui n'avait pu les finir; et cette douloureuse image leur en rendait plus cher l'illustre compatriote qu'ils ne possédaient plus, mais qui jusqu'à la fin de sa vie avait tant fait pour eux. Vous imitez, Messieurs, cette nation reconnaissante et sensible, en

écoutant l'ouvrage, auquel M. de Voltaire a consacré ses derniers instans : vous apercevrez tout ce qu'il aurait fait, pour le rendre plus digne de vous être offert; votre équité suppléera à ce que vos lumières pourraient y désirer ; vous croirez voir ce grand homme présent encore au milieu de vous, dans cette même salle, qui fut soixante ans le théâtre de sa gloire, et où vous-mêmes l'avez couronné par nos faibles mains, avec des transports sans exemple ; enfin, vous pardonnerez à notre zèle pour sa mémoire, ou plutôt vous le justifierez, en rendant à sa cendre les honneurs que vous avez tant de fois rendus à sa personne. Quel ennemi des talens et des succès oserait, dans une circonstance si touchante, insulter à la reconnaissance de la nation, et en troubler les témoignagès ? Ce sentiment vif et cruel ne peut être, Messieurs, celui d'aucun Français, et serait d'ailleurs un nouveau tribut, que l'envie paierait, sans le vouloir, aux mânes de celui que vous pleurez.

Ce discours, applaudi généralement, fut attribué à d'Alembert, l'un des plus fidèles admirateurs du poëte philosophe.

La tragédie d'Agathocle fut écoutée avec la plus grande attention et le plus vif intérêt.

AGATHON, poëte tragique et comique, dont il nous reste quelques fragmens dans Aristote et Athénée. On rapporte que ses actions valaient mieux que ses pièces. Après la première représentation de sa première tragédie, il donna un festin splendide aux principaux spectateurs, sans doute afin que les plaisirs de la table les dédommageassent de l'ennui du théâtre. Il vivait l'an 735 avant J.-C.

AGÉSILAN DE COLCHOS, tragi-comédie de Rotrou, tirée d'Amadis de Gaule, 1635.

Sidonie, Reine de Guindaïe, fait répandre partout des portraits de Diane, sa fille, et la promet en mariage à celui qui lui apportera la tête de Florizel, son époux, dont elle veut punir l'infidélité. Six rivaux prétendent à une victoire qui a déjà coûté beaucoup de sang: un brave extravagant, un chevalier mal-adroit, un matamore et un aventurier viennent égayer le scène. Agésilan, Roi de Colchos, ne veut point s'engager qu'il n'ait vu, si Diane est aussi belle que son portrait : il s'introduit chez la Reine, sous un habit de fille et sous le nom de Daraïde; et, sans quitter ce travestissement, il lui promet de la venger de son infidèle mari. En effet, il livre à cette princesse Florizel endormi. La Reine, qui aime encore son époux, n'ose exécuter sa vengeance: elle veut se percer d'une épée que Daraïde lui a remise. Florizel se réveille et la retient; l'amour triomphe, les deux époux se réunissent de bonne foi; Agésilan reçoit la récompense qu'il a méritée, et épouse Diane.

L'exécution l'emporte sur le dessin de la pièce. Le caractère de Diane est charmant; celui de la Reine intéresse, et fait oublier ce que son projet peut avoir de révoltant.

AGÉSILAS, tragédie de Pierre Corneille, 1666..

On lit dans Boileau : J'ai vu l'Agésilas, hélas ! cette épigramme, si c'en est une, est plus connue que l'ouvrage qu'elle attaque. Il y a pourtant dans cette pièce, une scène entre Agésilas et Lysander, bien supérieure aux meilleures épigrammes.

Quelques-uns ont reproché à Despréaux d'avoir laissé

imprimer contre l'*Agésilas* et contre l'*Attila* du grand Corneille, l'épigramme que Chapelain a fort vantée, sans savoir qui en était l'auteur :

Après l'Agésilas,
Hélas !
Mais, après l'Attila,
Holà !

Corneille se méprit, dit-on, ou fit semblant de se méprendre au sens de cette épigramme, et la tourna à son avantage : comme si l'auteur avait voulu dire que la première de ces pièces atteignait le but de la tragédie, puisqu'elle excitait parfaitement la piété; et que l'autre était le *nec plus ultrà* de l'art tragique.

AGIOTEUR (l'), comédie en un acte, en vers, par M. Armand Charlemagne, au Théâtre de la République, 1795.

La manie de l'agiotage a fourni le sujet de cette pièce, où l'on remarqua des critiques fines et délicates, et quelques scènes comiques.

AGIOTEURS (les), comédie en trois actes, en prose, par d'Ancourt, au Théâtre Français, 1710.

L'intrigue *des Agioteurs* est peu de chose : ce sont presque partout des scènes détachées, où passent en revue des dupes et des fripons. Trapolin, qui de laquais est devenu caissier, y étale toute la grossièreté des gens de cette espèce, et toute la dureté que l'usure et l'avarice peuvent suggérer. Il est lui-même dupé par un fourbe, et retombe dans son premier état.

Lorsque d'Ancourt donnait une comédie nouvelle au public, si elle ne réussissait point, il avait coutume, pour

s'en consoler, d'aller souper avec deux ou trois de ses amis chez Chéret, à la Cornemuse. Un matin, après la répétition de la comédie des *Agioteurs*, qui devait être représentée le soir pour la première fois, il s'avisa de demander à une de ses filles, qui n'avait pas dix ans, ce qu'elle pensait de la pièce? Ah! mon gros papa, lui dit-elle, vous pourrez aller ce soir souper chez Chéret!

AGIS, tragédie en cinq actes et en vers, par M. Laignelot, au Théâtre Français, 1782.

Agis, roi de Sparte, veut y rétablir les lois de Lycurgue. Soit jalousie, soit intérêt, Léonidas s'y oppose; de-là naissent des discordes civiles. Le parti d'Agis l'emporte d'abord, et Léonidas est exilé: mais ses amis ne tardent pas à le rappeler; et pour le venger, non contens de faire mourir Agis, ils assassinent l'aïeule et la mère de ce Prince.

Tel est le trait d'histoire qui fait le sujet de cette pièce, que de Bouscal avait précédemment traité sous le titre de *la Mort d'Agis*.

L'exposition de cette tragédie est d'une obscurité et d'une lenteur insupportables. L'action en est mal conçue, et se développe difficilement. Le quatrième acte surtout est sans intérêt. Ce n'est pas qu'on n'y trouve quelques belles scènes et de l'énergie, dans les rôles d'Agis et de la mère; mais en général ce style a beaucoup plus de bouffissure que d'embonpoint.

AGIS, parodie en un acte, en vaudevilles, donnée sur le Théâtre Italien, 1782.

On y trouve de l'esprit et de la gaieté; en voici un exemple: l'auteur ressuscite Agis, à l'aide des baisers que lui donnent

sa mère et sa femme; ce qui amène cette jolie fin de couplet.

> C'est ainsi qu'on ressuscite
> Dans les bras de la beauté.

AGNÈS BERNAU, drame héroïque en quatre actes, en vers, de M. Milcent, au Théâtre Italien, 1785.

C'est le même sujet qu'*Albert et Emilie* : l'auteur en a tiré un parti un peu plus avantageux. Mais, comme son prédécesseur, il a le goût du terroir. Ces deux pièces sont deux Imitations en français, d'une Pièce allemande, imitée d'une Pièce française, *Inès de Castro.*

AGNÈS DE CHAILLOT, parodie en un acte, en vers, d'*Inès de Castro*, par Legrand et Dominique, aux Italiens, 1724.

Le bailli de Chaillot, assisté du magister, du bedeau, du marguillier et du carillonneur, condamne son fils au Mississipi et Agnès à la Salpétrière. Celle-ci vient se jeter aux pieds du bailli, lui apprend que Pierrot est son mari, et raconte comiquement de quelle manière il l'est devenu. Le bailli n'en est que plus furieux ; mais toute sa colère se désarme, à la vue de quatre petits enfans qu'on lui amène, habillés en enfans-trouvés. Ils se jettent à ses pieds avec Agnès, leur mère, et l'attendrissent; ce qui fait dire au bedeau : Voici la scène des mouchoirs !

AGNÈS et FÉLIX, ou *les deux Espiègles*, opéra en trois actes, musique de Devienne, aux Français, 1796.

On veut marier Agnès au père de Félix, son amant. Les deux pères ayant surpris les jeunes gens ensemble, celui de Félix, qui est juge, et dispose de la prison, y fait enfermer son fils. Agnès se déguise en garçon, et

gagne le guichetier qui en fait une sentinelle ; puis les deux espiègles trouvent le moyen d'enfermer le juge et le geolier, et de s'évader. Après quelques autres incidens, on leur pardonne.

L'intrigue de cet ouvrage est mal conduite ; la musique a obtenu du succès.

AGNÈS et OLIVIER, comédie lyrique, en trois actes, en prose, par M. Monvel, musique de M. d'Aleyrac, à la Comédie Italienne, 1791.

Le sujet de cette pièce est tiré du poëme d'Olivier, par Cazotte.

AGNÈS-SOREL, comédie en trois actes et en vaudevilles, par MM. Bouilly et Dupaty ; au Vaudeville, 1806.

Dans cette pièce on fait dire à un roi de France ce qu'il n'eût pas fallu répéter, quand même il l'aurait dit ; débiter aux Châtelains des calembourgs, long-tems avant de Bièvre ; parler la tendre et naïve Agnès à-peu-près comme une précieuse ; chanter aux personnages des duos, des trios et des cavatines de l'Opéra-Buffa.

Le roi Charles VII d'un côté, et le beau Dunois de l'autre, arrivent au château de l'oncle de la belle Agnès, dont ils deviennent amoureux. En vrais chevaliers, ils conviennent de faire tout ce qu'ils pourront, pour se supplanter loyalement. Dunois, pour engager son maître à partir, lui fait le tableau de l'état déplorable de la France : mais Charles *reste* et *force* Dunois à *partir*, en le nommant son Généralissime. Dunois, *à peine parti*, *revient* annoncer les plus grands malheurs : l'Anglais, dit-il, triomphe par-tout. A ces mots, Charles enfin parle en digne roi de France ; dans son transport, il se trahit : car jusques-là il avait voulu rester inconnu : Agnès, qui l'aime en secret, fait alors

l'aveu de son amour : mais elle veut, avant de couronner les désirs de son royal amant, qu'il vole reconquérir ses États. Charles, enflammé de gloire et d'amour, se hâte de partir, pour revenir plutôt déposer ses lauriers aux pieds de la charmante Agnès. (*Voy.* la PUCELLE de VOLTAIRE.)

AGNITION, terme dont se servent les commentateurs d'Aristote, et Corneille lui-même pour exprimer la reconnaissance. (*Voy.* RECONNAISSANCE.)

AGRIPPA ou LE FAUX TIBERINUS, tragédie de Quinault, 1661.

Cette pièce, qui resta au théâtre, doit cet avantage au quatrième acte, un des plus beaux qui aient paru sur la scène : le cinquième est faible. Mais, en général, tout l'ouvrage est intéressant, et offre des détails qui prouvent qu'un sujet heureux est presque toujours heureusement traité.

AGRIPPA, tragédie du Père Folard, 1720.

L'auteur, dans le privilége, prit la précaution de faire défendre à tous comédiens, de représenter cette tragédie.

AGRIPPINE, tragédie de Cyrano de Bergerac, 1653.

Le sujet de cette tragédie est la conspiration de Séjan, favori de Tibère, contre cet empereur ; conspiration dans laquelle entre Agrippine. Le complot est découvert, et Séjan, convaincu de son crime, perd la vie ainsi qu'Agrippine. Ce drame est follement conduit, et rempli de vers durs et enflés, mais, en quelques endroits, mâles et pleins d'images.

Un jour qu'on jouait cette pièce, des badauts, avertis qu'il y avait des endroits contre la Religion, les entendirent tous sans émotion ; mais, lorsque Séjan, résolu à faire

périr Tibère, qu'il regardait comme sa victime, vint à dire :

Frappons, voilà l'hostie !

Alors, pleins d'indignation contre l'auteur, ils s'écrièrent : Ah ! le méchant ! ah ! l'athée ! comme il parle du Saint-Sacrement !

Les vers, qu'on regardait comme impies dans cette pièce, sont les extravagances scandaleuses de Séjan, dans un entretien qu'il a avec Terentius, son confident, lorsque celui-ci veut le détourner d'assassiner Tibère :

TERENTIUS.

Respecte et crains des dieux l'effroyable tonnerre !

SÉJAN.

Il ne tombe jamais en hiver sur la terre.
J'ai six mois, pour le moins, à me moquer des dieux;
Ensuite, je ferai ma paix avec les cieux.

TERENTIUS.

Ces dieux renverseront tout ce que tu proposes.

SÉJAN.

Un peu d'encens brûlé rajuste bien des choses.
Qui les craint, ne craint rien : ces enfans de l'effroi,
Ces beaux riens qu'on adore, et sans savoir pourquoi,
Ces altérés du sang des bêtes qu'on assomme,
Ces dieux que l'homme a faits, et qui n'ont point fait l'homme,
Des plus fermes Etats ce fantasque soutien,
Va, va, Terentius, qui les craint, ne craint rien.

TERENTIUS.

Mais, s'il n'en était point, cette machine ronde...

SÉJAN.

Oui: mais, s'il en était, serais-je encore au monde ?

Ce dernier vers est sublime dans la bouche de Séjan.

Dans cette même pièce, il y a quelques beaux vers, entr'autres ceux-ci:

. . . . Quand ce coup me pourrait accabler,
Séjanus peut mourir, mais il ne peut trembler.

De la Motte qui n'a guère de beaux vers que ceux qui ne sont pas de lui, a mis le dernier dans sa tragédie lyrique d'Amadis de Grèce, mais en l'affaiblissant:

Amadis peut mourir, mais il ne saurait craindre.

AIGNAN (M.), auteur dramatique, 1808.

Il a composé plusieurs ouvrages, entr'autres la tragédie de Polyxène, dans laquelle on remarque du talent pour la versification.

AIGUEBÉRE (Jean-Dumas), Conseiller au Parlement de Toulouse sa patrie, mort en 1755.

Les dispositions heureuses, qu'on remarque dans quelques-uns de ses ouvrages dramatiques, font regretter qu'il ait abandonné ce genre, auquel il s'était livré pendant sa jeunesse. Sa pièce intitulée : *Les trois Spectacles*, annonce vraiment un esprit capable de suivre la carrière du théâtre, et d'y recueillir de justes applaudissemens.

AILES DE L'AMOUR (les), opéra-comique en un acte, par le Cousin-Jacques, aux Italiens, 1786.

Cette pièce, donnée sous le titre modeste de divertissement, est une espèce d'allégorie, dont l'idée nous a semblé aussi froide que peu ingénieuse.

Simon aime Jeannette, et n'est pas sûr d'être payé de retour. L'Amour, pour éprouver sa fidélité, fait agacer Simon par les Jeux et les Plaisirs; l'amant résiste. Le Dieu malin fait subir la même épreuve à la bergère; mais celle-ci n'a pas un cœur de la trempe de celui de Simon; elle se laisse séduire par l'amour. Mais c'est en vain qu'elle abandonne Simon pour l'Amour; ce Dieu a la cruauté de rester insensible à de si beaux feux. Jeannette, faute de mieux, prie l'Amour de l'unir à Simon, et d'assister à sa noce.

Lors de la première représentation de cette pièce, le public demanda l'auteur; un acteur chanta un couplet qui finissait par dire, qu'il s'était allé cacher

Dans son empire de la Lune.

On pria l'acteur de l'y aller chercher, et, un instant après, il revint avec le Cousin-Jacques.

AIMABLE VIEILLARD (l'), drame ou comédie en cinq actes, en prose, au Théâtre Français, 1800.

C'est une pièce dont le public a supporté très-impatiemment la représentation.

AIMER SANS SAVOIR QUI, comédie de Douville, 1645.

Albert, en mourant, laisse sa femme Isabelle enceinte. Il ordonne par son testament que, si elle accouche d'une fille, cet enfant n'aura que dix mille écus à prendre dans sa succession, et que le surplus appartiendra à Oronte, frère du testateur. Isabelle met au jour une fille. Pour lui conserver toute la succession de son père, elle fait courir le bruit que c'est un garçon, et lui donne le nom

de Périandre. Malgré ses soins, cet enfant meurt au bout de quatre mois. Pour réparer cette perte, Isabelle lui substitue une petite fille du même âge, appelée Emilie, qu'elle a achetée à des corsaires; et continue à l'élever sous les habits, et sous le nom de Périandre. Les précautions de la veuve ne peuvent empêcher la jeune fille, de payer son tribut à l'amour. Elle devient éprise d'un nommé Hortence; et, sans lui découvrir la vérité de son sexe, elle lui fait accroire qu'une demoiselle de ses parèntes, appelée Célie, qui lui ressemble fort, a beaucoup d'inclination pour lui. Hortence prie Périandre de lui ménager une entrevue avec cette charmante personne. Ce dernier y consent, et se trouve au rendez-vous, sous des habits de fille. Sa beauté ne manque pas de produire tout l'effet possible sur Hortence, qui, dès ce moment, obtient son cœur et sa main. Cependant des personnes mal intentionnées lui font entendre que Périandre le trompe, et que sa prétendue Célie, qui se cache avec tant de soin, n'est qu'une aventurière. Cet avis le jette dans le désespoir; et, sans ménager Périandre, il le force à lui dire quelle est cette Belle qu'il aime depuis si longtems, sans la connaître. Périandre, ne pouvant plus continuer sa ruse, avoue que c'est elle-même qui, sous le nom de Célie, est mariée avec lui. Les éclaircissemens, qu'elle donne ensuite sur sa naissance, la font reconnaître pour une fille riche et honnête; et ses parens confirment son mariage.

AINÉ et le CADET (l'), comédie en deux actes et en prose, de Collot-d'Herbois, au théâtre de la rue Feydeau, 1792.

Qui n'aurait crû et ne croirait encore, au seul titre de cette

cette pièce, que le sujet serait le droit d'aînesse? Point du tout; le *Préjugé vaincu*, ou *le Fripon confondu*, seraient des titres bien plus propres à lui donner. On en jugera par les détails suivans:

Un certain marquis, l'aîné d'une famille, ne veut pas par orgueil que son cadet épouse par amour la fille de son garde-chasse; le cadet tient bon; et le marquis indigné part, après avoir chargé de ses affaires le procureur-fiscal de l'endroit. Le marquis n'est pas plutôt éloigné, que le procureur produit un faux titre pour une somme considérable. Mais quel est son étonnement, quand soudain reparaît le marquis, ramené par son garde-chasse, qui a mieux aimé refuser sa fille à son amant, que de semer la discorde dans la famille! Le marquis se laisse enfin toucher; le cadet épouse ou doit bientôt épouser sa maîtresse; et le procureur reste confondu.

AIR, chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson, ou d'une petite pièce de poésie propre à être chantée; et par extension l'on appelle *air* la chanson même. Dans les opéras, l'on donne le nom d'airs à tous les chants mesurés, pour les distinguer du récitatif, et généralement on appelle air tout morceau complet de musique vocale ou instrumentale formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une pièce entière; soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, et l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'air s'appelle *duo*; si c'est en trois, *trio*, etc.

Saumaise croit que ce mot vient du latin *aera*. Les Romains avaient leurs signes pour le rythme, ainsi que les Grecs avaient les leurs; et ces signes, tirés aussi de leurs caractères numériques, se nommaient non-seulement *numerus*, mais encore *aera*, c'est-à-dire, nombre, ou la

marque du nombre. *Numeri nota*, dit Nonius Marcellus.

Or, quoique ce mot *aera* ne se prît ordinairement par les musiciens, que pour le nombre ou la mesure du chant, au lieu du mot *numerus*, l'on se servait d'*aera*, pour désigner le chant même, d'où est venu le mot français *air*, et l'italien *aria* pris dans le même sens.

AJAX, tragédie de la Chapelle, 1684.

L'Éditeur, dans une épître au prince de Conti, dit que le grand Conti avait senti sa grande âme touchée de l'image d'Ajax, qu'il avait ébauchée dans ses vers. Cependant il n'osa pas en risquer l'impression.

AJAX, tragédie de Poinsinet de Sivry, 1762.

Le fonds de cette tragédie est la dispute entre Ulysse et Ajax, au sujet des armes d'Achille. L'Auteur y a joint un épisode, où il fait d'Ajax un amant, qui est trahi par sa maîtresse.

Quelques jours après la chute de cette pièce, il parut une petite brochure d'une feuille d'impression, qui avait pour titre : l'Appel au petit Nombre, ou le Procès de la Multitude; et pour épigraphe :

Ajax, ayant été mal jugé, entra en fureur, et prit un fouet pour châtier ses juges.

La brochure est entièrement du ton modéré de l'épigraphe.

AJAX, tragédie-opéra en cinq actes, avec un prologue, paroles de Ménesson, musique de Bertin, 1716.

Les amours d'Ajax pour Cassandre, fille de Priam, traversés par Chorèbe, prince de Thrace, font le sujet de

cette faible tragédie, dont Diane et Palès forment le prologue.

Cet opéra fut d'abord donné sans succès à Paris; mais, ayant eu la plus grande réussite dans quelques villes de province, on se hasarda de le rejouer sur le théâtre de la Capitale, où il fut reçu avec les plus grands applaudissemens. Ce n'est pas l'unique fois que la Province a fait revenir Paris de son premier jugement.

ALAIN (Robert) était de Paris, et fils d'un sellier; il avait fait de bonnes études, et se destinait à l'état ecclésiastique; mais il changea d'idée, et se fit recevoir sellier, sans cesser d'aimer les Lettres: une complexion délicate et beaucoup d'amour du plaisir abrégèrent sa carrière. Il mourut en 1720, âgé de 40 ans. Il fit, en société avec Legrand, la comédie de l'*Epreuve Réciproque*, qui n'avait pas toute l'étendue dont elle paraissait susceptible.

Lamotte, qui se trouva à l'une des représentations de cette pièce, égaya le parterre par ce bon mot: Alain, lui dit-il, tu n'as pas assez allongé la courroie.

ALBERGATI (François Capacelli), né à Venise, en 1741, successeur de Goldoni.

Ce poëte comique a composé plusieurs ouvrages, dont le succès chez l'Étranger a égalé celui qu'ils avaient obtenu en Italie. On remarque dans ses pièces, écrites d'un style pur et élégant, de la décence, du naturel, de l'intrigue et de la force comique.

ALBERT (N. Bonnet), acteur de l'Opéra, 1808.

Cet acteur, élève du Conservatoire, débuta au Vaudeville, où son talent demeura long-tems dans l'obscurité. Reçu à l'Opéra, il y fut accueilli pour la beauté

de sa voix ; mais son chant et son jeu manquent d'expression. Il est jeune encore, et peut acquérir plus de célébrité.

ALBERT Ier. ou ADELINE, comédie héroïque, en trois actes, en vers de dix syllabes, par Leblanc, aux Français, 1775, eut douze représentations. Restée au théâtre, elle n'a pas encore été reprise.

Un trait de bienfaisance et de justice annoncé dans les papiers publics, et qui pénétra tous les cœurs d'admiration pour l'un des plus jeunes Souverains de l'Europe, a donné l'idée de ce drame d'une espèce assez singulière.

ALBERT et EMILIE, tragédie en cinq actes, par Dubuisson, au Théâtre Français, 1786.

Cette pièce est tirée d'un drame allemand. Elle se ressent un peu de son origine ; et, malgré le costume, on entrevoit le caractère national. A quelques détails près, cet ouvrage est au-dessous du médiocre.

ALBOIN, ou LA VENGEANCE TRAHIE, tragédie de Nicolas Chrétien, 1608. Billard de Courgenay fit jouer, en 1609, une tragédie d'Alboin.

Dans la précédente, la veuve d'Alboin, forcée à épouser le meurtrier de son mari, empoisonne la coupe nuptiale, et la présente au tyran. Celui-ci, après avoir avalé le poison, dit à la reine :

Ce vin-là n'est pas bon.

LA REINE.

C'est donc que votre goût
Volontiers est changé.

LE TYRAN.

Et comme cela bout
Dans mon faible estomach !

LA REINE.

Cela n'est pas étrange ;
C'est le mal qui sitôt pour votre bien se change.

LE TYRAN.

Hélas ! c'est du poison ?

LA REINE.

Que dites-vous? grands dieux!

LE TYRAN.

Je suis empoisonné.

LA REINE.

Vous êtes furieux!
Croyez-vous bien cela ?

LE TYRAN.

Si tu ne bois le reste,
Je le crois.

LA REINE.

Je n'ai soif.

LE TYRAN.

O dangereuse peste !
Tu le boiras soudain.

LA REINE.

J'ai bu vous l'apportant,
Et ma soif est éteinte.

LE TYRAN.

Il faut boire pourtant?
Çà, çà, méchante louve, ouvre la bouche, infâme!
Malheureux est celui qui se fie à sa femme!

ALCESTE, tragédie de la Grange-Chancel, 1703.

La Grange a tout-à-fait défiguré le sujet d'Euripide, sujet extrêmement touchant, mais qu'il est difficile d'accommoder à notre théâtre : il manque un cinquième acte à ce sujet. Celui de la Grange n'est pas supportable : Hercule ramène Alceste des enfers; cela n'est bon qu'à l'Opéra. Ajoutez que cette pièce est dépourvue de chaleur, d'intérêt, de caractère, et faiblement écrite.

ALCESTE, tragédie de Boissy, 1727.

L'Auteur introduit un grand-prêtre scélérat, qui se donne pour tel, et qui fait horreur, sans exciter les grands mouvemens tragiques. C'est lui qui a corrompu l'oracle; par-là, tout l'intérêt qui règne dans la tragédie grecque est détruit; on ne retrouve plus ces tableaux si simples, si touchans, cette Alceste si fidelle, si tendre, prête à périr pour son mari, embrassant ses enfans qui lui tendent les bras, et pleurent avec elle. La tragédie de Boissy n'est qu'une parodie grossière du poëte Grec. On ne doit donc pas être surpris de sa chute rapide, et de l'oubli profond où elle est ensevelie; elle mérite d'y rester à jamais. Nul intérêt, nulle chaleur, nulle action, nul dialogue, des crimes inutiles, une poésie à la glace, quelques impiétés énoncées en mauvais vers, telles qu'on en souffre dans nos tragédies modernes, une copie défigurée du Mathan de Racine, des prédictions menaçantes, mal imitées de celles du grand-prêtre d'Œdipe; tel est le tableau fidèle de cette tragédie.

Après la seconde représentation de cette pièce, donnée d'abord sous le titre d'*Admète*, il vint un ordre de cesser de la jouer : l'auteur y fit des changemens et des corrections, ôta l'ancien titre, pour lui donner celui de *la Mort d'Alceste*; et elle fut ainsi remise, mais sans succès.

ALCESTE ou LE TRIOMPHE D'ALCIDE, tragédie-opéra de Quinault et Lully, 1674.

On trouve dans cet ouvrage, qui est le second opéra de Quinault, non du burlesque, mais quelques scènes un peu trop comiques. La rivalité de Straton et de Lychas, est la parodie de celle de Lycomède et d'Admète. Il en est ainsi de quelques autres épisodes qui nuisent au sujet principal, sujet le plus intéressant que l'auteur ait pu choisir, et qu'à ces défauts près, il a supérieurement traité. Ses personnages soutiennent leur caractère; et la tendresse courageuse d'Alceste ne peut être comparée qu'à la générosité d'Alcide.

C'est le premier opéra qui ait été joué sur le Théâtre du Palais-Royal, que le Roi, après la mort de Molière, accorda à l'Académie Royale de musique. On le reprit du tems du *système*. Caron, qui y joue un grand rôle, demandait à une âme le tribut du passage : comme elle n'avait point d'argent, quelqu'un du parterre cria : jetez-lui des billets de banque !

L'auteur de cette pièce prétend que, depuis *Andromaque*, Racine ne fit représenter aucune pièce, qu'il n'eût envie de la faire suivre par *Alceste*. Des amis de Racine ont assuré qu'il leur en avait souvent récité des morceaux; mais qu'il l'avait jetée au feu quelque tems avant sa mort. La difficulté de rendre vraisemblable l'événement qui devait amener la catastrophe, le déter-

mina, sans doute, à ce sacrifice. Une raison à-peu-près semblable lui fit abandonner le sujet d'*Iphigénie en Tauride*, dont il nous est resté le plan du premier acte en prose. Si l'on en croit quelques personnes, il avait aussi projeté de faire *Œdipe*; mais il disait qu'il ne voulait point imiter Sophocle, parce qu'il était inimitable.

ALCESTE, tragédie-lyrique en trois actes, à l'Opéra, 1776; paroles du B. du Rollet, musique de Gluck.

Si ce poëme, dit le traducteur dans un avertissement, a quelque succès, ce sera à M. Cazabigni que nous en serons redevables. Non-seulement nous avons suivi en partie le plan de son *Alceste*, mais nous en avons encore emprunté plusieurs détails, afin de conserver un grand nombre de morceaux de la musique la plus passionnée, la plus énergique, la plus théâtrale, qu'on ait entendue sur aucun théâtre de l'Europe, depuis la renaissance de ce bel art.

Le public, en rendant d'ailleurs hommage aux talens de Gluck, ne parut pas disposé, même par habitude, à prendre un grand plaisir à cette tragédie-lyrique. On y distingue des morceaux de la plus forte expression, qui désignent un maître supérieur: mais les opinions ont semblé se réunir, pour décider que cet opéra est plus triste que touchant.

L'auteur du poëme avait Euripide et Quinault pour s'aider. Il devait avoir son propre cœur pour s'élever et nous attendrir. Quelles scènes pathétiques ne devaient pas produire les différentes situations d'Alceste, amante et mère, jeune, adorée d'un époux qu'elle chérit, et se sacrifiant elle-même à la passion qui la détermine. Du-

Rollet, dans cet ouvrage, ne s'est montré qu'un froid traducteur d'une composition glacée.

On n'a pas manqué de faire contre cet opéra quelques plaisanteries. Voici une épigramme moins mauvaise que le reste :

Pour Jubilé l'on représente Alceste :
Les confesseurs disent aux pénitens :
Ne craignez rien ; à ce drame funeste,
Pour station, allez tous, mes enfans !
Par-là bien mieux, dans ce tems d'abstinence,
Mortifiez vos goûts et vos plaisirs ;
Et, si par fois vous avez des désirs,
Demandez Gluck pour votre pénitence.

ALCESTE, pièce en un acte de Saint-Foix. Cet ouvrage fut composé à l'occasion de la convalescence du Dauphin, 1752.

ALCIBIADE, comédie en trois actes de P. Poisson, tirée d'un roman de madame de Villedieu, 1731.

Socrate, à qui l'un de ses amis a confié, en mourant, Timandre, sa fille unique, la fait élever dans une solitude, où la jeunesse d'Athènes n'a aucun accès. Il se propose surtout d'en éloigner Alcibiade, qui, instruit en partie de ce qui se passe, veut juger du fait par lui-même. Après quelques méprises assez comiques, Alcibiade voit Timandre, l'aime et en est aimé. L'amour caché de Socrate pour sa pupille, celui d'une vieille astrologue pour Alcibiade, et la jalousie de Myrto, femme du philosophe, achèvent de jeter de la gaieté et du mouvement dans cette comédie.

Il faut dire néanmoins que l'auteur a fait de son Al-

cibiade un petit-maître, de Socrate un ennuyeux pédant, de la jeune écolière de Socrate, une innocente qui n'a rien appris à cette école; et de la femme astrologue, chargée par Socrate même de la direction de son écolière, une femme très-impertinente et très-folle. D'ailleurs, il manque à la pièce deux choses: la conduite et la vraisemblance.

ALCIBIADE, tragédie de Campistron, 1685.

Alcibiade, Général Athénien, exilé de sa patrie, se réfugie à la Cour de Perse, où il devient amoureux d'une princesse du sang royal. Il est aimé d'une autre princesse qui le protége d'abord, et ensuite lui devient contraire. Le roi l'invite à prendre le commandement de l'armée, qu'il fait marcher contre la Grèce, etc. Mais, si le fonds est le même dans les deux pièces, quelle différence dans les détails! quelle vivacité d'intérêt répandue dans le quatrième et cinquième actes! Ce héros y est peint avec toutes les qualités que lui donne l'Histoire. Artaxerce, tout occupé de sa gloire et de celle de ses États, agit et parle en grand roi et en bon politique. L'exposition que lui fait Alcibiade des forces, de l'intelligence, du courage et de l'intrépidité des Athéniens, est un discours fort touchant, surtout dans la bouche d'un proscrit. Il y a peut-être un peu trop d'art dans l'amour de Palmis et d'Arthémise pour ce Général; mais cette pièce, pleine de situations heureuses, offre à la fois la peinture des mœurs grecques et persannes, et un grand tableau des guerres de ces deux peuples. Quelques maximes trop communes, quelques longueurs dans les détails déparent toutes ces beautés.

On a accusé l'auteur de cette pièce, de n'avoir fait qu'une

copie de la tragédie de *Thémistocle* par du Ryer; mais, après un examen sérieux de ces deux drames comparés ensemble, on n'a trouvé qu'un seul trait dans *Thémistocle*, dont l'auteur d'*Alcibiade* ait voulu profiter. Voici l'endroit imité: Xerxès accorde Palmis à Thémistocle, et l'invite à le servir contre la Grèce. Celui-ci oppose seulement à Xerxès, que ce serait travailler pour la gloire de la Grèce,

Que de faire paraître, aux yeux de l'univers,
Qu'on eût besoin d'un Grec, pour la réduire aux fers;
Et que, pour triompher de son orgueil extrême,
Il vous fallût un bras, qui sortît d'elle-même.

Campistron a tourné cette même pensée de la manière suivante:

Voulez-vous qu'on publie un jour dans l'avenir,
Qu'il vous fallût un Grec, Seigneur, pour la punir;
Et qu'elle aurait joui d'une gloire immortelle,
Si l'un de ses enfans n'eût conspiré contr'elle?

ALCIDE ou LE TRIOMPHE D'HERCULE, tragédie-opéra, avec un prologue, par Campistron, musique de Lully, fils, et de Marais, 1693.

La jalousie et les fureurs de Déjanire, la violence d'Hercule, les alarmes et la tendresse d'Yole, le désespoir de Philoctète, mettent beaucoup de diversité dans les caractères; mais, en général, le genre lyrique n'était pas celui de Campistron.

Après la chute de cet opéra, on fit ce quatrain:

A force de forger, on devient forgeron:
Il n'en est pas ainsi du pauvre Campistron:
Au lieu d'avancer, il recule:
Voyez Hercule.

ALCIDIANE ou LES QUATRE RIVAUX, tragi-comédie de Desfontaines, 1642.

Alcidiane, nièce d'Anaxandre, roi de la Gaule-Narbonnaise, est aimée de Périmène, d'Hermodante et de Philistre, princes de la cour d'Anaxandre, et de Thersandre, prince étranger. Ce dernier, qui se voit méprisé d'Alcidiane, fait déguiser ses gens en Maures, qui feignent de vouloir enlever cette princesse; il paraît en ce moment, et les met en fuite. Tandis qu'il les poursuit, ou qu'il feint de les poursuivre, arrive Périmène, à qui Alcidiane fait le récit du prétendu service de Thersandre. Périmène ne prend point le change, et se doute de la supercherie de son rival: en effet, lorsque ce dernier reparaît, il le traite fort mal, et veut l'obliger à mettre l'épée à la main. Thersandre refuse le combat, et s'enfuit honteusement. Ensuite il se travestit, et, en présence des trois autres amans d'Alcidiane, il veut poignarder cette Princesse. Ils se présentent devant Anaxandre, et plaident chacun leur cause. Le roi décide en faveur de Périmène, et console Hermodante, en l'unissant à sa sœur. Philistre épouse Ormonde, princesse des Volsques.

ALCIDIANE, ballet en trois parties, par Benserade, musique de Lully, 1658.

Le roi qui devait danser, et qui dansa en effet dans ce ballet, s'étant rendu au lieu où il devait être représenté, ne trouva rien de prêt. Il envoyait incessamment des valets-de-pied à Lully, pour savoir quand on commencerait, et pour le presser. Mais, voyant que rien n'avançait, le roi lui depêcha un valet de garde-robe pour lui dire qu'il se lassait d'attendre, et qu'il voulait absolument que l'on commençât. Cet homme dit au

musicien, que S. M. était dans une grande colère, et qu'elle ne pouvait plus attendre; Lully, songeant moins aux ordres pressans qu'on lui apportait, qu'à ce qu'il avait encore à faire, répondit d'un grand sang-froid : le roi peut attendre.

ALCIDONIS ou la JOURNÉE LACÉDÉMONIENNE, drame en trois actes, en prose, avec des intermèdes, par un Anonyme, aux Français, 1773.

Glycérie, veuve et esclave d'un philosophe, est aimée d'Alcidonis; elle veut employer le peu de bien, qu'elle tient de son mari défunt, pour racheter son père de l'esclavage; mais on ne veut lui accorder sa liberté, qu'à condition qu'elle se rendra esclave à sa place. Glycérie ne balance pas à immoler son amour pour Alcidonis; elle veut sacrifier tout ce qu'elle possède, et sa liberté même, pour tirer son père de la servitude. Cette action généreuse touche la maîtresse de Glycérie, qui lui donne la liberté, et lui fait épouser son amant.

ALCINDOR, opéra-féerie en trois actes, par Rochon de Chabannes, musique de Dezède, à l'Opéra, 1787.

Le titre seul de cette pièce nous dispense d'en faire l'analyse. Ces Génies, qui, au moyen d'une baguette, enfantent des merveilles, transportent les spectateurs dans des palais enchantés, et font du bien et du mal sans raison, sont des personnages ridicules, ailleurs qu'à l'Opéra. Celui-ci, comme tous les autres, a l'avantage d'offrir un magnifique spectacle. Ballets, décorations, tout est digne du roi des Génies.

ALCINE, tragédie-opéra, avec un prologue, musique de Campra, 1705.

La Gloire et le Tems forment le prologue : dans la pièce, Alcine, fameuse magicienne, est amoureuse du paladin Astolphe, qui aime Mélanie. Cet opéra n'a point eu de succès.

ALCIONÉE ou COMBAT DE L'HONNEUR ET DE L'AMOUR, tragédie de du Ryer, 1639.

Alcionée, favori du roi de Lydie, devient amoureux de la fille de ce roi. Sur le refus que fait ce dernier de la lui accorder en mariage, Alcionée se révolte, et contraint ce Prince à lui promettre la main de son amante. Cette pièce ne se soutient, ni par l'intrigue, ni par les événemens, mais par les seuls sentimens du cœur. Le rôle d'Alcionée est beau et intéressant ; on n'en peut pas dire autant de ceux du Roi et de la Princesse. Le premier n'a ni noblesse, ni fermeté. Le second est plutôt celui d'une Provinciale entêtée de ses titres, que d'une Princesse qui soutient la gloire de son rang. A l'égard des deux courtisans, ces caractères sont si méprisables, que c'est faire grâce à l'auteur que de les passer sous silence.

L'abbé d'Aubignac loue dans cette pièce la force du discours et la grandeur des sentimens. Ménage la croit un chef-d'œuvre ; mais ce qui doit encore plus étonner, c'est que Christine, reine de Suède, se la fit lire jusqu'à trois fois dans un jour.

L'on trouve, dans plusieurs mémoires du tems de la minorité de Louis XIV, que l'amour du grand Condé pour la Duchesse de Châtillon contribua davantage à engager ce prince dans le parti de la Fronde, que ses griefs contre la Cour et contre le Cardinal Mazarin. Il s'est même conservé, sur ce fait, une tradition, que

l'on ne garantit cependant pas. On assure que, long-tems après les troubles appaisés, quelqu'un des favoris du Prince de Condé, lui demandant un jour familièrement le motif véritable, qui l'avait décidé à faire la guerre à son roi : il répondit avec vivacité, que madame de Châtillon, dont il était amoureux à la fureur, l'avait seule déterminé ; et déclama, sur-le-champ, ces deux vers de l'Alcionée de du Ryer :

Pour obtenir un bien si grand, si précieux,
J'ai fait la guerre aux Rois ; je l'eusse faite aux Dieux.

ALCYONE, tragédie-opéra, avec un prologue, par Lamotte et Marais, 1706.

Le prologue est composé d'Apollon, des Muses et du dieu Tmole. Le sujet de la pièce est tiré des fables X et XI des Métamorphoses. La tempête de cet opéra était un excellent morceau de musique.

Céyx, roi de Trachines, aime Alcyone, fille d'Éole, et en est aimé. Tout semble favoriser leurs vœux : mais Phorbas, magicien, emploie les charmes de son art pour arrêter cet hymen, et seconde la passion secrette de Pélée, ami de Céyx ; Alcyone et Céyx se jurent une ardeur éternelle : au même instant le tonnerre gronde, l'enfer est déchaîné, l'autel est renversé, et le palais, embrâsé. Ismène magicienne et Phorbas s'unissent pour persécuter Céyx. Ce Prince vient les consulter, et se livre à leur perfidie. Phorbas annonce à Céyx qu'il va périr. Cet amant infortuné implore le secours d'Apollon. Morphée peint à l'imagination d'Alcyone tous ses malheurs, et lui représente l'orage, dans lequel périt son époux. Pélée déclare son crime à Alcyone, et l'invite à se ven-

ger. Le corps de Céyx est jeté par les flots sur le rivage. Alcyone veut se précipiter dans la mer : Neptune l'arrête et rend la vie à Céyx. Les amans reçoivent l'immortalité, qui doit éterniser leurs amours.

ALEXANDRE, tragédie de Racine, 1666.

Bondaroy donna une tragédie d'*Alexandre* en 1573, Hardy en 1626, Boyer en 1666.

Alexandre parut à peine, qu'il sembla produire, sur la scène française, les mêmes mouvemens que ce héros avait autrefois excités dans l'Inde : on l'admirait et on le combattait en même tems. On trouvait Porus plus grand que son vainqueur ; cependant, à examiner la chose de près, la victoire remportée par Alexandre, et l'idée qu'Ephestion, Taxile et Porus lui-même donnent de ce héros, le rendent plus grand que son ennemi.

Racine, voulant donner sa tragédie au public, la lut à Corneille, qui lui dit : Cette pièce me fait voir en vous de grands talens pour la poésie ; mais ces talens ne sont point pour le tragique. Il lui conseilla de s'appliquer à tout autre genre. Corneille n'était point jaloux ; mais il préférait Lucain à Virgile, et c'est de lui que Boileau a dit :

Tel excelle à rimer, qui juge sottement.
Tel s'est fait, par ses vers, admirer dans la ville,
Qui jamais de Lucain n'a distingué Virgile.

Les amis de Racine l'avaient assuré de la bonté de sa pièce ; sur cette confiance, il la fit jouer par la troupe de Molière, et la pièce tomba. Il s'en plaignit à ceux qui lui avaient conseillé de la faire représenter. Votre

pièce

pièce est excellente, lui répondirent-ils; mais vous la donnez à une troupe qui n'entend que le comique; faites-la jouer à l'Hôtel de Bourgogne; vous verrez quel succès elle aura. Ce conseil fut suivi, et la pièce réussit très-heureusement. Le parti que prit Racine, de faire jouer sa tragédie sur un autre théâtre, fut cause que Mlle. Duparc, la meilleure actrice de la troupe de Monsieur, la quitta pour passer dans celle de l'Hôtel de Bourgogne; ce qui mortifia Molière, et fut, entre Racine et lui, la source d'un refroidissement qui dura toujours, quoiqu'ils se rendissent mutuellement justice sur leurs ouvrages.

Un bel-esprit se trouvant à un sermon auprès d'un abbé, celui-ci faisait des contorsions épouvantables, et des grimaces de désespéré, en répétant sans cesse ces mots: O Racine, Racine! Après le sermon, le bel-esprit, curieux de savoir ce qui agitait si fort cet ecclésiastique, prit la liberté de le lui demander avec l'air de l'intérêt. Eh quoi! monsieur, lui dit l'abbé, vous ne savez pas ce qui est arrivé à Racine, au sujet de sa tragédie d'Alexandre; il la donna d'abord à la tronpe de Molière, et elle n'eut pas de succès; mais, l'ayant fait jouer ensuite à l'Hôtel de Bourgogne par d'excellens acteurs, elle enleva tous les suffrages. Voilà, monsieur, une partie de ce qui m'arrive à moi-même. C'est moi qui ai composé le sermon que vous venez d'entendre; c'est, de l'avis des connaisseurs, un discours parfait. Je l'ai donné à débiter à ce bourreau; voyez quel effet cela produit dans sa bouche! Mais je ferai comme Racine; je lui ôterai mon sermon, et je le ferai prêcher par quelqu'un, qui s'en acquittera mieux que lui.

ALEXANDRE, tragédie de Fénélon, donnée à Tours

avec succès en 1753. L'auteur, après y avoir fait des corrections, l'a remise au théâtre en 1763, et l'a fait réimprimer en 1773.

ALEXANDRE AUX INDES, tragédie-opéra en trois actes, à l'Opéra, 1783, paroles de M. Morel, musique de Méreau.

Comme le sujet est presque absolument le même que celui de l'ALEXANDRE de Racine, nous nous dispenserons d'en donner l'analyse.

Cette pièce offre de l'intérêt sans amour; le style en est noble, et plus soigné que dans la plupart des autres opéras. On a trouvé la musique belle, mais peu variée.

ALEXANDRE-SÉVÈRE, (Marcus Aurelius.)

Cet Empereur fit ôter aux comédiens les robes précieuses, dont Héliogabale leur avait fait présent; et, à la place de l'or et de l'argent dont elles étaient brodées, il voulut qu'elles fussent de laine galonnée en cuivre; et qu'ils fussent de plus nourris et traités en esclaves; ce qui parut d'autant plus contradictoire, que personne n'aimait plus le spectacle que cet Empereur.

ALEXIS, poëte comique Grec, oncle de Ménandre, florissait du tems d'Alexandre-le-Grand, vers l'an 363 avant J. C. On trouve des fragmens de ce poëte dans VETUSTISSIMORUM BUCOLICA GNOMICA, etc.

ALEXIS et DAPHNÉ, pastorale, paroles de Chabanon, musique de Gossec, à l'Opéra, 1775.

Le sujet d'Alexis est tiré d'une idylle de Gessner, intitulée: LA JALOUSIE.

Alexis aime Daphné. Il s'est éloigné quelque tems du hameau; il voit avec inquiétude, à son retour, Myrtil, berger qu'il ne connaît point, auprès de sa bergère. La jalousie l'engage à épier les actions de son amante. Il se cache, à la faveur de la nuit, derrière l'autel de Vénus, où Daphné et Myrtil viennent offrir des guirlandes, et former des vœux. Ces vœux sont pour Alexis lui-même. Il reconnaît en même tems que Myrtil n'est point son rival, mais le frère de Daphné. Il tombe alors aux pieds de sa bergère, et il lui avoue sa jalousie, qu'elle excuse comme un témoignage de son amour. Vénus descend dans un char, et assure le bonheur de ces amans fidèles.

ALEXIS ou L'ERREUR D'UN BON PÈRE, opéra en un acte, par MM. Marsollier et d'Aleyrac, aux Italiens, 1797.

Maltraité par une belle-mère, un fils quitte la maison paternelle à onze ans; mais, après la mort de celle-ci, il y revient sous le nom d'Alexis, et comme neveu du jardinier. Depuis l'époque de son départ jusqu'à celle de son arrivée, il s'est écoulé sept années, qu'il a employées à acquérir des talens. Croyant avoir perdu son fils, sans espoir de le retrouver, le père a recueilli une jeune orpheline; Alexis, installé chez son père, parvient bientôt à intéresser, et cette jeune personne, et son père lui-même. Celui-ci veut absolument savoir son histoire et celle de ses parens. Alexis la lui raconte: Touché de ses malheurs, il veut le reconcilier avec sa famille; il écrit même une lettre sous la dictée de son fils. Mais voici le nœud de l'intrigue: il s'agit de mettre l'adresse à cette lettre: Alexis se trouble; le père voit son em-

barras et conçoit des soupçons. Enfin Alexis se jette aux pieds de son père, qui oublie le passé et lui rend sa tendresse. Il fait plus; il lui accorde la main de la jeune orpheline.

Le sujet de cet opéra est tiré de l'ENFANT DU CARNAVAL.

ALEXIS et JUSTINE, comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, paroles de M. Monvel, musique de Dezède, aux Italiens, 1785.

Le ton de ce drame est beaucoup trop élevé pour le rang des personnages. La vertu et la noblesse des sentimens sont de tous les états, sans doute; mais l'expression n'en est pas la même dans tous, et elle varie suivant les conditions. Un paysan, un homme du commun ne doit point s'expliquer, comme un homme de qualité. C'est ignorer, ou, pour le moins, oublier les usages et les convenances, que de prêter à tous les états le même langage et le même style. Ce défaut est très-commun à nos auteurs dramatiques, et l'on ne saurait trop les engager à l'éviter.

ALEYRAC (M. d'), compositeur français, 1808.

Il a fait la musique d'une foule de pièces, dont le succès est dû, en grande partie, à ses rares talens; chacune de ses partitions offre presque toujours réunis le sentiment, l'énergie et la grace. Un chant facile, des airs mélodieux et la connaissance du style dramatique caractérisent les ouvrages de ce compositeur, qui jouit d'une brillante réputation.

ALFIERI (N. Comte), poëte tragique Italien, mort en 1799.

Le mérite de ses ouvrages égale leur célébrité. On peut

dire que Melpomène n'eut jamais de plus fervent adorateur. Des sujets intéressans, des plans vigoureusement dessinés, des caractères peints avec énergie, un style pur et harmonieux, telles sont les qualités du meilleur poëte dramatique, dont s'honore l'Italie. Heureux le Comte Alfieri, si trop d'enthousiasme pour une liberté imaginaire n'eût point égaré son génie, obscurci sa gloire et détruit son repos!

ALGÉRIEN ou LES MUSES COMÉDIENNES (l'), comédie en trois actes, en vers libres, de Cahuzac, au Théâtre-Français, 1744.

Piron et Boindin étant à l'amphithéâtre, le jour qu'on donna l'*Algérien*, qui fut reçu avec beaucoup de tumulte, Boindin se plaignit à Piron du mauvais ordre qui régnait à la comédie française. Eh! ne me parlez pas d'elle! lui dit Piron, c'est une vieille c...... qui a perdu ses règles.

ALHAMAR, tragédie en cinq actes, au Théâtre-Français, 1801.

Le sujet de cette pièce est tiré de l'histoire des Maures. Elle éprouva toute la rigueur du parterre, et ne méritait pas une autre destinée. On applaudit cependant à quelques beaux vers et à deux ou trois scènes intéressantes.

ALINDE, tragédie de la Mesnardière, 1642.

L'abbé d'Aubignac disait que cette pièce était composée suivant toute la rigueur des lois dramatiques; cependant elle n'eut point de succès.

ALINE, REINE DE GOLCONDE, ballet-héroïque par Sédaine, musique de Monsigny, 1766.

Le sujet de cet opéra est tiré du conte très-connu de M. de Boufflers ; voici le fonds du poëme de Sédaine, détaillé par lui-même : Saint-Phar, Gentilhomme français, à peine adolescent, rencontre l'innocente Aline dans un vallon, au lever de l'aurore. Se voir, s'aimer, se le dire, ne fut, pour ce joli couple, que l'affaire d'un instant. Saint-Phar, forcé de quitter sa bergère, lui donna un anneau d'or, qu'il la pria de conserver toute sa vie. Quelques années après, par un de ces événemens qui n'ont pas besoin de preuves, Aline devint reine de Golconde. Le cœur toujours occupé de son premier amour, elle fit arranger, dans son parc, un lieu semblable à celui où elle avait connu Saint-Phar. Par un événement peut-être aussi singulier, Saint-Phar quitte la France, passe dans les Indes, et est nommé Ambassadeur auprès de la reine de Golconde. Il en est reconnu ; Aline se présente à lui, habillée en bergère, et ils s'aiment comme le premier jour. L'histoire ne dit pas que Saint-Phar monta sur le trône de Golconde ; mais Aline a fait pour Saint-Phar, ce qu'Angélique a fait pour Médor.

Sédaine n'a pas été aussi heureux au théâtre du grand Opéra qu'à celui de l'Opéra-Comique. Sa *Reine de Golconde* a paru très-inférieure à l'ALINE de M. de Boufflers, qui en a fourni le sujet.

ALISBELLE ou LES CRIMES DE LA FÉODALITÉ, opéra en trois actes, par Desforges, musique de Jadin, au Théâtre de la Nation, 1794.

Alisbelle, unie à Guiscard par un mariage secret, a été depuis forcée, par son père, d'épouser Enguerrand, quoique pour l'écarter elle lui eût découvert son secret. Devenue mère, au bout de six mois de ce dernier ma-

riage, elle a été enfermée dans un cachot, où elle languit depuis douze ans avec son fils. Enfin elle est parvenue à instruire Guiscard de son triste sort. Ce dernier, aidé de ses amis, parvient à la délivrer, et fait enfermer Enguerrand à son tour. Vaine précaution! il s'échappe, et, dans le moment où Guiscard croit jouir des fruits de sa victoire, Enguerrand revient à la tête de nouvelles troupes, met en fuite les soldats de Guiscard, et s'empare du fils d'Alisbelle, qu'il entraîne sur le sommet de la tour de son château, pour l'immoler aux yeux de sa mère. Il va percer le cœur de l'innocente victime...... On frémit: mais il tombe percé lui-même, et c'est l'enfant qui, ayant détaché le poignard qu'il portait à la ceinture, lui a donné le coup mortel.

Le dénouement est invraisemblable; ce qui n'empêche pas que cette pièce ne soit sagement conduite, et n'ait joui d'un succès mérité.

ALISON, comédie en cinq actes, par Discret, 1607.

On a tout lieu de présumer que le nom de *Discret* est supposé. Alison était celui de l'acteur, qui, sous ce personnage, remplissait les rôles de servante dans le comique, et de nourrice dans les tragi-comédies. Cet acteur, dont on ignore le nom véritable, jouait sous le masque. Le manque d'actrices sur nos théâtres, et les discours libres qu'on mettait dans la bouche des soubrettes, avaient obligé d'introduire ce personnage. Ces raisons cessèrent, dès que le théâtre eut commencé à prendre une forme plus régulière: alors on trouva des actrices qui voulurent bien se charger de ces emplois. L'époque de ce changement fut la première représentation de *La Galerie du Palais*; et l'acteur, qui jusqu'alors les avait

remplis, continuant son même travestissement, s'en tint à certains rôles de vieilles et de ridicules. Cet usage de faire paraître des hommes sous des habits de femmes, s'est conservé, à cet égard, encore très-long-tems. Hubert, qui avait joué d'original aux pièces de Molière, représenta, dans sa nouveauté, le rôle de la Devineresse. Depuis sa retraite en 1685, ces personnages n'ont plus été remplis que par des femmes.

ALIX DE BEAUCAIRE, opéra en trois actes, paroles de M. Bouthillier, musique de M. Rigel, au Théâtre Montansier, 1791.

Le père d'Alix veut la marier au comte d'Egmont: mais elle aime un écuyer de son père, sir Hugues, dont elle a un fils. Ses refus font soupçonner la vérité au comte de Beaucaire, qui, pour vérifier ses soupçons, donne l'ordre simulé de précipiter du haut d'un rocher le fils d'Alix, que trahit aussitôt l'amour maternel. Déjà elle a saisi son enfant, et va se précipiter avec lui: mais le comte d'Egmont demande lui-même la grâce de cette malheureuse famille à Beaucaire, qui se laissa attendrir, et consent à l'union des deux amans.

Le public a trouvé la musique très-agréable, et la pièce fort intéressante, quoique bien romanesque.

ALLAINVAL (LÉONOR-JEAN-CHRISTINE-SOULAS d') abbé, né à Chartres, mort à Paris en 1753.

Si sa mauvaise fortune lui eût permis de cultiver ses talens, et de mieux soigner ses ouvrages, il aurait pu obtenir des succès plus heureux aux théâtres Français et Italien, pour lesquels il a travaillé. On trouve d'excellentes choses dans sa comédie de l'*Embarras des Richesses*.

ALLAIRE (M.), acteur de l'Opéra-Comique, 1808, mari de madame Gonthier. Il remplit avec succès les rôles qui demandent de l'intelligence, de la rondeur et une franche gaieté.

ALLARD (Mlle.) débuta, pour la danse, à la Comédie-Française, en 1756, dans un divertissement, avec le plus brillant succès. Reine à l'Opéra, elle en devint le plus bel ornement, et jouit long-tems d'une grande célébrité. Ses talens sont trop connus, pour hasarder ici d'en faire l'éloge.

L'Opéra est à la veille de perdre une danseuse vive, et réjouissante, dit une ancienne Feuille : c'est mademoiselle Allard. Un malheureux accident, survenu chez elle au duc de Mazarin, la met dans le cas de quitter Paris et de demander sa retraite. Ce seigneur était passionnément amoureux d'elle depuis fort long-tems. On a prétendu que cette danseuse, suivant l'usage, était peu fidelle ; qu'un rival s'est trouvé chez elle, et que le malheureux duc a essuyé un traitement peu digne d'un homme de sa qualité : il a la tête cassée ; voilà le vrai : du reste, des propos sans fin, des lamentations, des jérémiades de la part de l'héroïne ; des invectives, des horreurs de la part de ses camarades femelles, et une fermentation générale dans le public.

ALLARMISTE (l'), vaudeville en un acte, par M. Després, au Théâtre du Vaudeville, 1794.

L'Allarmiste est un de ces hommes qui s'affligent d'un revers qu'eux-mêmes ont forgé, et qui empoisonnent chez les gens simples la joie d'une nouvelle victoire. Cet homme dangereux, ennemi de son pays, ternit pour un instant l'éclat de la vérité qui le blesse. Mais elle perce enfin, et

bientôt il ne lui reste que la honte de ses mensonges. On a trouvé dans tous les tems de ces hommes dangereux; aujourd'hui même il en existe encore. Voici un couplet qui nous a semblé renfermer une comparaison juste.

Tel répand des bruits infidèles,
Qui bien souvent en est l'auteur.
Le fabricateur de nouvelles
Est pareil au faux monnayeur:
L'un, dans son avarice immonde,
De l'or corrompt la pureté;
L'autre corrompt la vérité,
Qui vaut tous les trésors du monde.

ALLÉGORIE, figure de rhétorique. L'Allégorie n'est autre chose qu'une métaphore continuée, qui sert de comparaison, pour donner à entendre une chose qu'on n'exprime point. On sent combien cette figure est froide au théâtre, où les acteurs doivent presque toujours être dans une situation violente, qui ne leur permet que des métaphores vives et rapides. On trouve ce défaut dans plusieurs des dernières pièces de Corneille. (*Voyez* PERSONNAGES ALLÉGORIQUES.)

ALLEZ VOIR DOMINIQUE, comédie en un acte, par Joseph Pain, au Théâtre du Vaudeville, 1801.

Le fils et le successeur du célèbre Dominique est si prodigue de gaieté sur la scène, qu'il ne lui en reste plus, dès qu'il est obligé d'abandonner le masque. Alors la mélancolie s'empare de lui; il devient sombre, rêveur; et cette profonde tristesse altère en lui les sources de la vie et du bonheur. Son état l'inquiète, et, pour tâcher d'y apporter remède, il mande un médecin à qui l'on

cache son nom de théâtre. — Après avoir bien tâté le poulx, et s'être assuré de la situation du malade, le médecin lui conseille de se dissiper. *Allez voir Dominique*, lui dit-il ; Arlequin vous fera rire. Biancolelli quitte un moment son médecin ; revient en costume d'Arlequin, et lui donne un plat de son métier. Le médecin reconnaît Dominique, et s'applaudit de lui avoir fait un compliment, sans le savoir. Telle est l'anecdote qui a fourni le sujet de cette pièce. L'auteur y a joint quelques épisodes, qui n'altèrent pas le mérite de cet ouvrage. En général, le couplet est facile, plein de sel et de délicatesse. Le caractère d'Arlequin est un modèle de grâce et de bon comique.

ALLUSION. Ce mot vient du verbe latin *alludere*, qui signifie jouer. Les allusions sont froides au théâtre, parce qu'elles ne peuvent guères être liées au nœud de la pièce. Ce n'est que de la conversation, ce n'est que de l'esprit, et toute beauté étrangère est un défaut. Il était ordinaire, avant Corneille, de trouver, dans les pièces de théâtre, des allusions à la fable et à l'histoire.

Cependant un auteur intelligent peut quelquefois faire entrer, dans la comédie, des traits que le spectateur s'applique ; il peut y rappeler des ridicules en vogue, des vices dominans, des événémens publics ; mais que ce soit comme sans y penser : si l'on remarque son but, il le manque ; il cesse de dialoguer, il prêche. C'était un grand art de Molière : la dissertation du maître de langues, dans le *Bourgeois-Gentilhomme*, sur la manière de prononcer chaque lettre, était une allusion continuelle à un livre ridicule, qui parut alors sur ce sujet.

Quand on fait de ces allusions, il faut que le comique

puisse survivre au souvenir de la chose, sur laquelle porte l'allusion : comme il est arrivé à ce trait du *Bourgeois-Gentilhomme*, qui fait toujours rire, quoique personne ne songe au ridicule qui y a donné lieu.

Il existe encore une sorte d'allusions fréquentes dans les comédies. C'est lorsqu'un personnage rappelle, en riant, un vers connu. Plusieurs fats, dans les comédies, disent à leurs rivaux: Je vous laisse;

Les amans malheureux cherchent la solitude.

Il faut tâcher, autant qu'il est possible, que l'allusion soit comique, comme ce que dit Cléon au sujet de Chloé :

Si je n'ai pas plus loin poussé cette conquête,
La faute en est aux dieux, qui la firent si bête.

Par allusion à ce vers d'un opéra:

La faute en est aux dieux, qui la firent si belle.

Ces allusions, qui sont fréquentes dans la société, sont quelquefois très-agréables dans la comédie, qui est la peinture de la société.

ALPHÉE ET ZARINE, tragédie en cinq actes, en vers, à la Comédie-Française, 1788.

Le sujet de cette pièce est tiré d'une anecdote historique, que l'auteur a altérée, pour l'accommoder à sa fable. La scène se passe dans une des Iles-Fortunées. Holbert, roi d'Écosse, après avoir été vaincu par Zarine, reine d'Irlande, a trouvé un asyle, avec les soldats qui lui restent, dans les États d'une autre reine, qui se nomme Alphée. Celle-ci conçoit aussitôt un tendre sentiment pour

Holbert, et ne tarde pas même à lui en faire l'aveu. Malheureusement pour elle, Holbert n'est point disposé à l'écouter, parce qu'il est épris lui-même de Natalie, jeune princesse, qui l'a suivi dans sa fuite, et dont il est aimé. Pour ne point irriter la jalousie d'Alphée, il fait passer Natalie pour sa sœur, et se dispose à retourner avec elle en Écosse, lorsque Zarine vient le trouver à la cour d'Alphée. Zarine n'a pu se défendre également d'une violente passion pour Holbert, qui, aimé de trois femmes à la fois, se trouve dans une situation fort embarassante. Les deux reines le pressent tour-à-tour de s'expliquer; il ne leur fait que des réponses équivoques, et reste fidèle à Natalie, qui, de son côté, se plaît à le tourmenter, en retardant l'aveu de son amour. Enfin, après des incidens très-multipliés, Alphée et Zarine éclatent; elles ont découvert que Natalie est leur rivale heureuse, et se réunissent pour l'immoler à leur ressentiment. Mais bientôt la division se met entr'elles. Zarine, qui est venue à la tête d'une armée, fait investir le palais d'Alphée, et lui envoie ensuite une coupe empoisonnée, qu'elle boit en regrettant

Un seul instant d'erreur et trente ans d'innocence.

Mais Zarine ne jouit pas long-tems de son triomphe: car Holbert, qui l'a vaincue à son tour, épouse en sa présence Natalie, qu'on croit morte pendant un acte et demi, et qui reparaît au grand étonnement des spectateurs. Zarine ne peut soutenir ce spectacle; elle se tue, et la toile tombe.

D'après l'analyse de cette pièce, il est aisé de voir combien l'auteur s'est trompé sur le choix de son sujet.

Loin d'exciter la terreur et la pitié, cette tragédie a produit un effet contraire; on y a ri souvent jusqu'aux éclats. Le caractère des personnages, et les situations où ils sont présentés ont paru offrir un résultat comique, qu'un style singulièrement négligé a fait ressortir davantage.

ALPHONSE dit l'IMPUISSANT, tragédie en un acte, par Collé, jouée en société libre en 1739, supposée imprimée à Ongénie. Elle n'était pas faite pour être représentée.

ALPHONSE et LÉONORE ou L'HEUREUX PROCÈS, opéra-comique en un acte, par M. le Prévost-d'Iray, musique de Gresnick, au Théâtre-Feydeau, 1797.

Deux jeunes-gens ont hérité d'un procès. L'un est un officier aimable et galant; l'autre, une jeune veuve de vingt ans, qui aime assez à entendre les doux propos d'amour. Tous les deux, obligés de venir à Paris pour le jugement de ce fâcheux procès, voyagent ensemble, l'officier sous le nom d'Alphonse, et la veuve sous celui de Léonore. L'officier lui fait sa cour, et bientôt en devient amoureux; celle-ci écoute avec complaisance les discours galans qu'il lui adresse, et déjà trouve du plaisir à l'entendre. Enfin le hasard, car il en faut presque toujours dans les comédies, le hasard, disons-nous, les fait descendre dans le même hôtel, et de plus leur fait choisir le même avocat. Après quelques petits incidens, fort inutiles et sans motifs, ils apprennent qu'ils sont adversaires; mais comme, sans savoir de qui l'on parlait, on a dit beaucoup de mal l'un de l'autre, on ne sait comment faire pour s'excuser. Mais aussi, comment ne pas être sensible aux procédés de cet homme généreux, qui veut bien déchirer l'acte, qui lui assure

le gain de sa cause? Tout s'arrange pour le mieux, et le procès se termine par le mariage des deux amans.

Cette comédie est bien écrite, et renferme des scènes très-comiques. La musique est l'essai de M. Gresnick dans le genre dramatique.

ALPHRÈDE, comédie en cinq actes, en vers, de Rotrou, 1634.

C'est un roman peu vraisemblable, une pièce contre les règles du théâtre, un sujet rempli d'intrigues et un chef-d'œuvre de sentiment. Avant que de voir Alphrède triompher, par ses charmes et par son adresse, des infidélités du parjure Rodolphe, il faut la suivre : dans trois combats, où elle paraît en chevalier de Roman; dans sa prison chez les Maures, où elle retrouve sa famille; et aux portes de Londres, où elle fait épouser à Acaste son frère Isabelle, qui lui a ravi le cœur de Rodolphe. Tout le reste est un labyrinthe d'incidens, où l'on se perd souvent, et dans lequel on s'égare quelquefois avec plaisir.

ALPINUS (Cornelius), mauvais poëte latin, qui a fait une tragédie intitulée *Memno*, à l'imitation de celle d'Eschyle; mais elle était d'un style si enflé, si dur et si barbare, qu'Horace dit que Memnon mourait par les mains du poëte, sans attendre le coup d'Achille.

Turgidus Alpinus jugulat dùm Memnona....

ALZAÏDE, tragédie de Linant, 1745.

On avait fort vanté cette tragédie, lorsqu'elle fut lue dans une de ces sociétés de beaux-esprits, dont Paris était rempli, et où une femme présidait toujours. Elle n'eut cependant point de succès ; ce qui affligea beaucoup le tribunal, où elle avait été jugée si favorablement. On

était le lendemain tristement assemblé, sans dire mot; mais la femme, qui la première avait donné son suffrage, rompit le silence, et dit : Cette pièce n'a cependant pas été sifflée... Parbleu ! répondit brusquement Piron qui se trouvait-là par hasard, comment voulez-vous qu'on siffle, quand on bâille ?

ALZIRE ou LES AMÉRICAINS, tragédie de Voltaire, 1736.

Cette tragédie, d'un genre neuf, offre un contraste frappant des mœurs de l'Europe, mises en opposition avec celles de l'Amérique : ces sortes de parallèles produisent toujours un grand effet sur la scène. De toutes les tragédies de l'Auteur, Alzire est une de celles qui devaient le plus tourner au profit de l'humanité; mérite qui caractérise presque tous les ouvrages de Voltaire.

Le caractère d'Alzire est un des plus parfaits qui soient au théâtre. La recette des vingt représentations monta à 53,640 livres. Elle ne fut interrompue qu'à la clôture. Le calcul de ses nombreuses reprises paraîtrait incroyable, si l'on en donnait ici l'état depuis 1736 jusqu'à ce jour.

Quelques personnes faisaient courir le bruit, qu'Alzire n'était pas l'ouvrage de Voltaire. Je le souhaiterais, dit un homme d'esprit. Et pourquoi, lui demanda quelqu'un ? C'est, reprit-il, que nous aurions deux bons poëtes au lieu d'un.

Le Franc se plaignit, très-hautement et très-amèrement, que Voltaire lui avait dérobé le sujet d'Alzire, disant qu'il le lui avait confié, pour qu'il lui en dît son sentiment. D'autres ajoutent même que Le Franc avait remis la tragédie entièrement faite entre les mains de Voltaire; que celui-ci abusa du dépôt, pilla Le Franc, et donna

Alzire

Alzire au théâtre. Sans prononcer sur un fait si peu vraisemblable, nous citerons ce que Voltaire écrivait dans le même tems.

J'avais composé une tragédie, dans laquelle j'essayais de faire un tableau des mœurs européennes et des mœurs américaines. Le contraste régnait dans toute la pièce, et je l'avais travaillée avec beaucoup de soin. Mais j'avais peur d'y avoir mis plus de travail que de génie. Je craignais la haine opiniâtre de mes ennemis, et l'indisposition du public. Je me tenais tranquille, loin de toute espèce de théâtre, attendant un tems plus favorable. Une personne, instruite du sujet de ma pièce, en ayant parlé à Lefranc, il s'est hâté de bâtir sur mon fonds, et je ne doute pas qu'il n'ait mieux réussi que moi. Il est plus jeune et plus heureux. Il est vrai que, si j'avais eu un sujet à traiter, je ne lui aurais pas pris le sien. J'aurais eu pour lui cette déférence, que la seule politesse exige. Tout ce que je peux faire à présent, c'est de lui applaudir, si sa pièce est bonne, et d'oublier son mauvais procédé, à proportion du plaisir que me feront ses vers. Je ne veux point de guerre d'auteurs.

On fit, dans le tems, la critique de la tragédie d'Alzire en un couplet, sur l'air du menuet d'exaudet. Le voici :

Pour Montez
Alvarez
Est en peine :
Car son fils fier et brutal
Traite horriblement mal
La race américaine.
Vers pompeux,
Deux à deux,
Il débite :

D'ailleurs tout manque au sujet,
Clarté, vraisemblance et
Conduite.
Tendre Alzire, tu déplores
Ton triste hymen, quand Zamore
Sort d'un trou :
Mais par où ?
On l'ignore.
Mais au cachot il arma
Dans les bois mille Ma-
tamores.
En amour,
C'est un tour
Trop précoce,
Qu'aller, loin de son époux,
Courir le guilledoux,
La nuit même des nôces.
Mal en prend
A Gusman,
Qui, pour preuve
De foi chrétienne en sa fin,
Lègue à son assassin
Sa veuve.

Voici des vers qu'adressa Voltaire à Mlle. GAUSSIN, qui venait de jouer le rôle d'Alzire.

Ce n'est pas moi qu'on applaudit;
C'est vous qu'on aime et qu'on admire;
Et vous damnez, charmante Alzire,
Tous ceux que Gusman convertit.

ALZIRETTE, parodie en un acte et en vaudevilles, de la tragédie d'Alzire, par Ponteau et Parmentier, à la Foire Saint-Germain, 1736.

Les auteurs ont parodié la tragédie presque scène par scène, et ont travesti seulement les noms et les qualités des principaux personnages.

AMADIS DE GAULE, tragédie-opéra de Quinault, musique de Lully, 1684.

Amadis, fils de Périon, roi des Gaules, aime Oriane, fille d'un roi de la Grande-Bretagne. Florestan, frère naturel d'Amadis, aime Corisande, Souveraine de Gravesande. Ces amours principales et épisodiques, traversées par des jalousies et des enchantemens, font le sujet de ce poëme. Ce fut Louis XIV qui le donna à Quinault. Le bruit courut que ce poëte était embarrassé, pour satisfaire aux ordres du monarque; et peu de gens ignorent le madrigal qui existe à ce sujet. Le voici :

Ce n'est pas l'opéra, que je fais pour le roi,
Qui m'empêche d'être tranquille :
Tout ce qu'on fait pour lui paraît toujours facile;
La grande peine où je me voi,
C'est d'avoir cinq filles chez moi,
Dont la moins âgée est nubile.
Je dois les établir, et voudrais le pouvoir.
Mais, à suivre Apollon, on ne s'enrichit guère;
C'est avec peu de bien un terrible devoir,
De se sentir pressé d'être cinq fois beau-père!
Quoi! cinq actes devant notaire,
Pour cinq filles qu'il faut pourvoir!
O ciel! peut-on jamais avoir
Opéra plus fâcheux à faire?

Trois de ces filles ont pris le parti du couvent; les deux autres ont été mariées.

L'Acteur, qui faisait le rôle d'Amadis, à l'une des reprises de l'opéra d'Amadis de Gaule, ayant reçu des coups de bâton d'un homme de qualité, dont il osait être le rival, fut nommé pendant long-tems, dans le monde, Amadis

Gaulé; et l'on fit imprimer, sous ce titre, une comédie allégorique, qui faisait allusion à cette aventure.

AMADIS DE GRÈCE, tragédie-opéra, avec un prologue, par la Mothe, musique de Destouches, 1699.

Un enchanteur et une enchanteresse forment le prologue: la pièce roule sur les amours d'Amadis de Grèce et de Niquée, fille du Soudan de Thèbes, traversées par un Prince de Thrace, amant de Niquée, et par les enchantemens de Mélisse, amante d'Amadis. Mais une autre enchanteresse, tante de Niquée, fait triompher les deux amans, dont un heureux hymen couronne les feux.

AMALAZONTE, tragédie de Quinault, 1697.

Cette Reine des Goths, après avoir condamné Théodat à la mort, est instruite de son innocence, et l'épouse. Theudion, père de Théodat et Régent des états d'Amalazonte, égal en fermeté aux Brutus et aux Manlius, hâte le supplice de son fils, qu'il croit coupable. Ce même sujet, traité par différens auteurs, a fourni de bonnes scènes, et, jusqu'à présent, pas une bonne tragédie.

AMALAZONTE, tragédie de M. de Ximenez, aux Français, 1754.

Elle n'a de commun avec celle de Quinault, que d'être oubliée comme elle : cependant elle ne fut pas mal accueillie. Elle devait, ce semble, rester au théâtre, du moins aussi long-tems que mademoiselle Clairon.

De peur que quelque cabale n'entreprît de faire tomber cette tragédie dès la première représentation, l'Auteur la fit afficher pour le vendredi, et la fit jouer la veille, au moment qu'on s'y attendait le moins. Le sieur Bellecourt fit un compliment qui fut applaudi, et la tragédie ne fut point

mal reçue. M. de Ximenez s'est rencontré dans cette pièce, avec l'*Amalazonte* de Quinault, et la *Sémiramis* de Voltaire, et le *Théodat*, et le *Maximien* de Thomas Corneille, et quelques autres situations d'autres tragédies.

AMANS ASSORTIS SANS LE SAVOIR (les), comédie en trois actes, en vers, par Guyot de Merville, aux Italiens, 1736.

Deux amis, dont l'un est père d'un garçon, et l'autre, d'une fille, forment la résolution de marier ces jeunes gens ensemble, lorsqu'ils auront atteint l'âge convenable. Ces enfans se perdent par divers accidens, se retrouvent par hasard, et deviennent amoureux l'un de l'autre; enfin, ils sont reconnus de leurs pères, qui accomplissent ce qu'ils avaient projeté à leur sujet.

AMANS BROUILLÉS (les), ou LA MÈRE COQUETTE, comédie en trois actes, en vers, par Visé, 1665. (*Voyez* LA MÈRE COQUETTE).

Quand on accorderait à Visé l'invention du sujet de *la Mère Coquette*, il n'en mériterait guère plus de gloire, puisqu'il n'en a fait usage que pour en composer une comédie triste, mal versifiée, et dont les personnages intéressent peu. C'est cependant, en général, le même plan, la même conduite et les mêmes acteurs que ceux de la comédie de Quinault : disons mieux; la comedie de Quinault est toute semblable à celle de Visé; mais elle est d'un maître, et l'autre est celle d'un écolier.

AMANS BROUILLÉS (les), comédie en cinq actes, en prose, par Procope Couteaux, 1719.

De cette pièce, connue au Théâtre Italien sous le titre de *Li Sdegni*, Procope, médecin de la Faculté de Paris, fit

une comédie française, qui fut jouée sur le Théâtre de Hay-Market, en présence de Sa Majesté Britannique. Cet Auteur l'avait composée, pour se distraire de la consomption dont il était affecté; et elle le guérit, sans faire passer son mal aux spectateurs.

AMANS DÉGUISÉS (les), comédie en trois actes, en prose, par l'Abbé Aunillon, aux Français, 1728.

Un des Acteurs, qui joua dans cette comédie, fut si mal reçu du public, qu'il se dégoûta de son métier, et quitta le théâtre. Quelques jours après, il alla à Versailles, où de jeunes Seigneurs lui demandèrent quelles bonnes nouvelles il apportait de Paris. Je n'en sais aucune, répondit-il; mais je vous apprendrai que j'ai quitté la comédie. Hé bien, lui répliqua-t-on, n'est-ce pas-là une bonne nouvelle?

AMANS DÉSESPÉRÉS (les), ou la Comtesse d'Olinval, drame en prose, par Maucomble, 1765.

Cette tragédie bourgeoise était le fruit de l'enthousiasme, qu'avait inspiré à Maucomble la lecture des discours de Diderot sur la poésie dramatique. C'est, d'après les règles qu'on y établit, qu'il crut pouvoir mettre sur la scène l'histoire de l'infortunée marquise de Ganges, et charger des couleurs les plus noires le tableau dégoûtant et atroce, que présente cette histoire.

AMANS DU VILLAGE (les), opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes, par Riccoboni, musique de Bambini, aux Italiens, 1764.

Deux jeunes villageois s'aiment et se recherchent: une femme, déjà d'un certain âge, aime le jeune homme, et un homme déjà vieux aime la jeune fille: de-là mille obs-

tacles aux amours de ces jeunes gens. Tout cependant s'arrange, de manière que l'homme et la femme sont obligés de consentir à l'union de leurs jeunes rivaux, et se proposent mutuellement de s'épouser : sujet rebattu mille fois par mille petits Auteurs.

AMANS-ESPAGNOLS (les), comédie en cinq actes et en prose, au Théâtre Français, 1782.

Cette comédie n'est point dans nos mœurs, et ce n'est pas un motif pour la blâmer. Chaque nation a les siennes; et il serait aussi ridicule de porter des mœurs espagnoles dans une intrigue française, que de porter les mœurs françaises à Madrid. Mais Aristote a dit, et on l'a depuis répété avec raison, qu'au théâtre il ne suffit pas que les mœurs soient vraies, mais qu'il faut encore qu'elles soient bonnes.

Quant au style de cette pièce, il est rempli de jeux de mots, de quolibets et de trivialités : on y trouve toujours la même manière de plaisanter. En voici deux ou trois exemples : Dom Firmin dit à Gusman de lui chercher des musiciens pour donner une sérénade, et de les choisir propres à un coup de main. Gusman fait la réflexion suivante : En ce cas, il ne vous faut pas des musiciens un peu braves, mais des braves un peu musiciens. Lorsque l'Alcade demande au même Dom Firmin qui il est, celui-ci lui répond : Je suis un homme galant, et je vais vous prouver que je suis un galant homme, etc., etc., etc. D'après tout ce que nous venons de dire, on ne doit pas être surpris que cet ouvrage ait été mal reçu des spectateurs; mais on doit s'étonner de l'avoir vu représenter.

Les seuls traits, qui aient paru amuser le public, sont ceux dont on pouvait faire une application maligne à l'insipidité de cette étrange production. On a, entr'autres, ap-

plaudi de tous les coins de la salle, ce mot, que dit au dernier acte un des personnages : *Nous avons passé une cruelle soirée.*

AMANS GÉNÉREUX (les), comédie en cinq actes et en prose, de Rochon de Chabanes, aux Français, 1774.

La seule imitation du Théâtre Germanique, qui ait eu un succès constant et mérité, est celle que Rochon de Chabanes a fait représenter sous le titre *des Amans Généreux*. Cet écrivain estimable a su se rendre propres l'intrigue, la marche et les caractères de la comédie allemande. L'imitateur s'est placé au-dessus de son modèle; et voilà comme, en s'enrichissant du fonds d'autrui, on peut acquérir des succès brillans et une réputation distinguée.

AMANS IGNORANS (les), comédie en trois actes, en prose, par Autreau, aux Italiens, 1720.

Qu'on se figure le roman de *Daphnis et Chloé*, mis en action avec tous les agrémens du dialogue, et l'on aura une idée de la comédie des *Amans Ignorans*. On a reproché à l'auteur du drame, d'avoir trop imité l'auteur du roman. On aurait voulu qu'Arlequin ressemblât moins à Daphnis, et Nina à Chloé. Mais, si cette conformité ôte au poëte le mérite de l'invention, elle donne aux deux principaux rôles toutes les grâces du plus charmant naturel. Les divertissemens, qui ornent cette pièce, ont encore contribué à son succès; mais elle pouvait réussir sans ces ornemens.

AMANS INQUIETS (les), parodie en trois actes, en vaudevilles, de l'opéra de *Thétis et Pelée*, par Favart, aux Italiens, 1751.

Avant la représentation de cette parodie, le Théâtre

Italien était peu fréquenté. Cette pièce fit revenir la foule ; et celles, que donna ensuite le même Auteur, jointes au jeu charmant de madame Favart, ont toujours augmenté depuis le nombre des spectateurs.

AMANS JALOUX (les), comédie en trois actes, en prose, attribuée à le Sage, aux Italiens, 1735.

Le plan, les scènes et le style de cet ouvrage prouvent également qu'on ne peut, avec raison, l'imputer à l'auteur de *Turcaret*.

AMANS MAGNIFIQUES (les), comédie en cinq actes, en prose, de Molière, avec des Intermèdes, musique de Lully, 1670.

Louis XIV donna le sujet de cette pièce à Molière, qui l'exécuta à la hâte. Elle n'est pas sans beautés ; mais il faut se transporter aux lieux et dans les circonstances, d'où ces beautés tirent leur prix.

Benserade avait attaqué Molière, qui résolut de s'en venger, quoique son aggresseur fût protégé par un Seigneur du plus haut rang. Le poëte comique s'avisa donc de placer, à la fin du prologue DES AMANS MAGNIFIQUES, des vers, qu'il fit, dans le goût de ceux de Benserade, à la louange du Roi, qui représentait Neptune dans une fête. Il ne s'en déclara point l'auteur ; mais il eut la prudence de le dire à sa Majesté. Toute la Cour trouva ces vers très-beaux, et tout d'une voix les donna à Benserade, qui, sans façon, en reçut les complimens, sans néanmoins se livrer avec trop d'imprudence. Le grand Seigneur, qui le protégeait, était ravi de le voir triompher ; et il en tirait vanité, comme s'il avait lui-même été l'auteur de ces vers. Mais, quand Molière eut bien préparé sa vengeance, il dé-

clara publiquement qu'il les avait faits; ce qui piqua également, et Benserade et son protecteur.

AMANS MALHEUREUX (les), ou LE COMTE DE COMMINGES, drame en trois actes, en vers, par d'Arnaud, 1764.

Le roman, intitulé *le Comte de Comminges*, a fourni le sujet de ce drame intéressant, représenté au Théâtre-Français en 1789. L'amour avait lié, dès le berceau, le Comte de Comminges et Adélaïde. Les divisions de leurs parens avaient écarté l'hymen, prêt à les unir. Privé de tout ce qu'il adore, le Comte s'est retiré à la Trappe, où il a pris l'habit religieux et le nom de frère Arsène. Il y passe cinq ans dans les rigueurs de la pénitence, combattant sans cesse l'amour dont il est dévoré : il ouvre son cœur au Père Abbé, verse ses douleurs dans son sein, en reçoit les consolations sublimes et touchantes, que promet la philosophie, et que donne la religion. Parmi les solitaires, avec lesquels il vit, il distingue le Frère Euthyme : le chagrin, dans lequel ce dernier est plongé, semble attirer son cœur, trop malheureux pour n'être pas sensible. Le frère Euthyme, entraîné par un mouvement semblable, suit les pas du Comte de Comminges, pleure, gémit devant lui, et cherche à le soulager dans ses travaux. Tous deux, enchaînés par la règle, observent le silence le plus rigoureux. Cet Euthyme est Adélaïde elle-même, que Comminges croit morte, et qui libre, par la mort de son époux, cherche partout son amant. Arrivée à la Trappe, pour demander de ses nouvelles à un ami, elle a reconnu la voix de Comminges, parmi celles des religieux qui chantaient au chœur. C'est en mourant que, couchée sur la paille et sur la cendre, elle fait cette histoire.

AMANS RÉUNIS (les), comédie en trois actes, en prose, de Beauchamp, aux Italiens, 1727.

Valère, amant de Léonore, apprend que sa maîtresse n'est plus chez ses parens, et qu'ils l'ont remise à un homme qui l'a emmenée dans sa voiture. Il ne doute point que cet homme ne soit un rival; et cette pensée le désespère. Mais cette Léonore, qu'on croit de basse naissance, se trouve être la fille de celui qui l'a emmenée. Cet homme est l'ami du père de Valère; et comme cet amant ignore ce qu'est devenue sa maîtresse, il se livre à des inquiétudes qui se terminent, enfin, par des éclaircissemens, et par un mariage.

AMANS SANS LE SAVOIR (les), comédie en trois actes, en prose, par madame la Marquise de Saint-Chamont; aux Français, 1771.

Le Marquis de Sainville, fils du Comte d'Auray, est dans la douce habitude de voir Henriette, nièce de la Comtesse d'Auray, qui a pris soin de son éducation. La Comtesse lui apprend l'établissement qu'elle a projeté entre sa cousine et le Chevalier de Candeuse, fils d'une présidente son amie. Ce mariage paraît devoir faire le bonheur d'Henriette: mais elle n'a aucune inclination pour le Chevalier; et elle éprouve beaucoup de peine à se séparer de Sainville. Le Marquis intéresse son père, qui plaisante d'abord; mais qui veut bien ensuite s'occuper de son bonheur. Sa mère ne peut se résoudre à manquer de parole à son amie; mais le Marquis, épris, sans s'en douter, de la plus forte passion, est surpris par Candeuse aux genoux d'Henriette. La Présidente vient elle-même rendre à la Comtesse son engagement; et Sainville et Henriette, AMANS SANS LE SAVOIR, deviennent heureux époux.

AMANS TIMIDES (les), comédie en un acte, en vers, aux Italiens, 1784.

Une jeune veuve et un jeune homme s'aiment, sans oser se le dire ; leur timidité est telle, qu'à peine elle leur permet de se voir, de se parler et de rester ensemble. Un valet et une soubrette se proposent de les servir, en facilitant, en nécessitant même des entretiens, susceptibles d'amener, de part et d'autre, l'aveu de l'amour qu'ils ressentent. Un de ces entretiens amène, en effet, cet aveu tant désiré, et le jeune homme épouse la veuve.

Cet ouvrage n'a point eu de succès. La situation des deux amans n'est point neuve ; elle n'offre qu'un intérêt très-faible, et ce qu'elle a de comique ne suffit pas pour faire la base d'une intrigue. De jolis vers, un style brillant et quelques traits ingénieux ont fait applaudir les premières scènes ; la fin de l'ouvrage n'a pas joui de la même faveur.

AMANS TROMPÉS (les), opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes italiennes, par Anseaume et Marcouville, à la foire Saint-Laurent, 1756.

Quatre personnages composent toute l'intrigue de cette pièce. Dorante a fait élever Emilie, jeune personne pauvre de biens, mais riche d'attraits. Il prétend l'épouser, et lui faire ainsi part de sa fortune. Un neveu de Dorante, intéressé à rompre le mariage, s'en repose sur Crispin son valet. Celui-ci gagne, par présens et par promesses, la soubrette d'Emilie. L'un et l'autre s'occupent des moyens de brouiller les deux amans. Crispin se déguise, et veut en conter à Emilie qui le rebute. Finette veut fomenter la jalousie de Dorante qui l'écoute. Il prétend rompre avec Emilie, et mettre Finette à sa place. Crispin, qui a des vues sur elle, en prend ombrage : Les deux fourbes se

brouillent, la trahison se découvre, et les amans se réconcilient.

Le sujet de cette pièce a été donné par Monnet, alors directeur de ce spectacle. Il venait d'éprouver une tromperie insigne de la part de Mlle. R... qu'il désira transporter sur la scène. Il raconta aux deux auteurs les principales circonstances de son histoire avec Mlle. R... qui l'avait quitté pour M...., et les pria d'en faire la base de leur drame comique.

AMANS VALETS (les), vaudeville en un acte, par M. de Rougemont, au Vaudeville, 1807.

Un jeune amoureux et un futur entre deux âges se déguisent tous deux en valets, l'un pour tâcher de plaire à sa maîtresse, l'autre pour éprouver sa future! tel est le canevas de la pièce. Nous laissons au lecteur la peine très-légère de deviner le dénouement.

AMANT A L'ÉPREUVE (l'), opéra comique en deux actes, par Moline, musique de Lebreton, aux Italiens, 1787.

Pour éprouver son amant, la princesse Eléonore lui accorde un rendez-vous. Des hommes travestis, et conduits par un de ses valets, enlèvent D. Carlos, et le transportent dans le palais de la princesse. Une suivante, sous les habits d'une princesse étrangère, vient faire des avances à dom Carlos; mais l'amoureux espagnol, plein de l'image de sa belle maîtresse, qu'il n'a cependant vue que sous le masque, résiste; et, bien loin de se rendre, il se jette aux pieds d'Eléonore, qui soudain se fait reconnaître, par le moyen d'un bracelet qu'elle a reçu de son amant.

Quelques détails agréables ont sauvé la pauvreté du

sujet ; mais, ce qui rend la pièce supportable, c'est particulièrement la musique, dont M. Lebreton l'a enrichie.

AMANT ARBITRE (l'), comédie en un acte, en vers, de M. Ségur jeune, à la Cité, par les comédiens de l'Odéon, 1798.

Une femme légère et un peu coquette s'imagine qu'elle n'est plus aimée de son mari ; et, dans cette supposition, elle est prête à s'en séparer. Le mari plus sage, et qui n'a pas comme sa femme la manie du divorce, lui propose de s'en rapporter, pour la décision de son affaire, à un jeune avocat, qui a été autrefois l'amant de sa femme. Cette femme, qui a pourtant de la vertu avec tous ses défauts, récuse un arbitre aussi dangereux. Mais l'avocat veut absolument remplir ses fonctions d'arbitre ; et, après plusieurs épreuves, il parvient à réunir les époux.

Cet ouvrage renferme des détails agréables, et le public le voit toujours avec plaisir.

AMANT AUTEUR ET VALET (l'), comédie en un acte, en prose, par Cérou, aux Italiens, 1728.

Eraste, jeune homme de famille, qui cultive les lettres, est amoureux d'une jeune veuve, nommée Lucinde. Mais sa timidité l'ayant empêché de se découvrir, il n'a imaginé d'autre moyen, que de se mettre à son service, pour jouir du plaisir de la voir plus souvent. Mais bientôt son valet Frontin, qu'il a introduit avec lui chez Lucinde, vient lui apprendre que Mondor, son oncle, est arrivé du Canada. Eraste en est d'autant plus affligé, qu'il reconnaît dans cet oncle un rival, qui presse Lucinde d'accepter sa main avec une fortune considérable. Un autre sujet de crainte l'agite encore : il a laissé des vers sur la toilette de Lucinde, qui veut absolument en savoir l'auteur, et

même accuse Mondor de les avoir faits. Il s'en défend, en protestant qu'il n'a jamais fait que des lettres-de-change. Ensuite, il lit les vers, mais si mal, qu'Eraste, qui souffre de les voir ainsi estropier, les prend, et les lit lui-même avec beaucoup d'expression. Mondor avoue, par complaisance, qu'il faut bien qu'ils soient de lui, puisque Lucinde le veut absolument; mais il la prie, en sortant, de faire plus d'attention à sa prose, qui est plus sonore que ses vers. Lucinde consulte ses gens sur le mariage, que cet amant suranné lui propose. Eraste, pour l'en dissuader, déploye beaucoup plus d'éloquence, qu'un valet n'a coutume d'en avoir. Lucinde sait, par ce moyen, à quoi s'en tenir sur le chapitre des vers. Lisette, qui devient amoureuse d'Eraste, et Frontin, qui compose les mémoires de sa vie, tandis qu'Eraste corrige les épreuves d'un roman, produisent des situations comiques. A la fin on découvre la naissance d'Eraste; et Lucinde, touchée de ses sentimens, ne met plus d'obstacles à son bonheur.

AMANT BOURRU (l'), comédie en trois actes, en vers, de M. Monvel, au Théâtre Français, 1777.

Le style de cet ouvrage est pur et correct. Il a obtenu le plus grand succès, et est resté au théâtre. Le mélange de sensibilité dans l'ame, et de grossièreté dans les manières, est un caractère fort théâtral, a dit La Harpe, en parlant de cette pièce. Il y a du naturel et de l'esprit dans le dialogue; et l'ouvrage est de ce genre mixte, qui inspire la gaieté et l'attendrissement.

AMANT CACHÉ (l'), canevas Italien, en trois actes, 1716.

Cette comédie fut d'abord représentée à la Roquette, chez le Duc de Noailles, à l'occasion du mariage de ma-

demoiselle de Noailles, sa fille, avec le Prince Charles d'Armagnac. M. de Noailles avait donné aux Comédiens le sujet de cette pièce, et il leur fit présent de tous les habits nécessaires pour la représentation.

AMANT DÉGUISÉ (l'), ou LE JARDINIER SUPPOSÉ, comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, par Favart, musique de Philidor, auxItaliens, 1769.

L'intrigue de cette pièce est agréable, mais très-compliquée. Elle obtint un succès, dû principalement au style de l'Auteur, et au charme de la musique.

AMANT DE LUI-MÊME (l'), comédie en un acte, en prose, par J. J. Rousseau, aux Français, 1752.

Valère, amant d'Angélique, est idolâtre de sa figure, fait sa toilette comme une femme, met du rouge et des mouches, et n'est occupé continuellement que de lui-même et de sa parure. Lucinde, sa sœur, pour le corriger de ce ridicule, imagine de faire faire le portrait de son frère, et de le représenter sous des habits de femme. Angélique a de la peine à se prêter à cette plaisanterie, qui peut indisposer son amant contr'elle, s'il soupçonne qu'elle y ait eu quelque part. Lucinde se charge donc seule de faire mettre le portrait sur la toilette de son frère. A l'inspection de ce tableau, Valère est enchanté. Persuadé que toutes les beautés de la ville doivent, en le voyant, devenir amoureuses de sa figure, il croit que l'une d'elles lui a fait ce cadeau, pour réussir à lui plaire. Bientôt il trouve dans ce portrait presque tous les traits de son visage; et c'est une raison de plus, pour lui faire rechercher avec empressement l'aimable objet; dont, aux dépens d'Angélique, il est devenu éperduement amoureux. Il découvre enfin le tour qu'on lui a

a joué ; il en est humilié, et il avoue qu'on l'a guéri d'un ridicule qui faisait la honte de sa jeunesse ; mais qu'il prouvera désormais à sa chère Angélique, que, quand on aime bien, l'on ne songe plus à soi-même.

Au sortir de la représentation de cette pièce, qui n'eut point de succès, Rousseau entra dans le café voisin de la comédie, et dit tout haut, au milieu d'une foule de monde : La pièce nouvelle est tombée ; elle mérite sa chute ; elle m'a ennuyé ; elle est de Rousseau de Genève ; et c'est moi qui suis ce Rousseau.

AMANT DE SA FEMME (l'), comédie en un acte, en vers, par Dorimont, 1661.

Léandre, mari de Climène, devient amoureux d'une dame masquée, qu'il trouve dans la maison de Caliste, jeune coquette aimée de Lucidor. La passion de Léandre est si vive, que, dès la première entrevue, il jure à son inconnue un amour éternel ; et, malgré les représentations de son valet Scapin, promet de lui apporter la bague de sa femme, qui vaut quatre cents pistoles. Climène, car c'est elle-même qui s'est déguisée pour éprouver son mari, n'a pas plutôt reçu la bague, qu'elle se démasque. Léandre fort surpris se jette aux genoux de Climène, lui demande pardon ; et rejette sa faute sur l'effet d'une sympathie, qui le porte à l'aimer, même sans la connaître. Climène veut bien se contenter de cette excuse ; et cet éclaircissement sert à désabuser Lucidor, qui avait témoigné quelque jalousie contre Léandre, au sujet des visites qu'il rendait à Caliste. Dorimont se vante de ne devoir qu'à lui l'invention de cette petite comédie. L'intrigue en est simple, mais spirituelle. Lafont s'est servi du même sujet, pour composer son acte de *la Femme*, dans son ballet lyrique

des Fêtes de Thalie; et Boissy, dans sa comédie de *la Rivale d'elle-même*, n'a fait, à peu de chose près, que mettre en prose la comédie de Dorimont.

AMANT INDISCRET (l'), ou LE MAÎTRE ÉTOURDI, comédie en cinq actes, en vers, de Quinault, 1654.

On peut remarquer dans cette pièce beaucoup de rapport avec l'*Étourdi* de Molière. Les rôles de Lélie et de Mascarille, dans ce dernier, semblent avoir été calqués sur ceux de Cléandre et de Philipin, dans la pièce de Quinault. Il est également question ici de deux rivaux qui se disputent la même maîtresse; mais, dans Molière, il ne s'agit que de duper un patron avare; et, dans Quinault, c'est une mère que l'on trompe.

Quinault, n'ayant pas trouvé un rapporteur, chez lequel il était allé avec un gentilhomme qui avait un procès, mena ce gentilhomme à la comédie. On jouait ce jour-là l'*Amant indiscret*. Rien ne fut égal à l'étonnement du provincial, lorsqu'il vit des personnes de la première qualité féliciter Quinault sur la beauté de sa pièce, et l'embrasser sur le théâtre. Mais ce même homme fut bien plus surpris encore, d'entendre ensuite Quinault parler devant son rapporteur dans tous les termes de la chicane, et de lui voir donner à l'affaire un tour si favorable, que le gain de son procès ne lui parut pas douteux.

AMANT JALOUX (l'), comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, de MM. d'Hell et Grétry, aux Italiens, 1778.

Il n'y a pas de pièce à ce théâtre, dont l'intrigue soit plus heureusement conçue; la musique est un des chefs-d'œuvre de Grétry.

AMANT LIBÉRAL (l'), comédie en cinq actes, en vers, de Scudéry, 1636.

L'Amant libéral est une traduction de Cervantes, et une intrigue véritablement espagnole. Léonise est esclave en Turquie, et ses charmes y ravissent tous les cœurs. Juifs, Turcs, Siciliens, Libres, Esclaves, tous sont soumis à la première vue. On prévoit combien il sera difficile de l'arracher à cette foule d'adorateurs. La gloire en est réservée à Léandre, qui, après n'avoir pu la sauver au prix de sa fortune, de sa liberté, de sa vie même, qu'il offrait en amant libéral, en vient à bout par sa valeur. Il tue les Turcs ses rivaux; et conduit Léonise dans une forteresse occupée par des chrétiens. On trouve dans cette pièce un cahos d'intrigues et d'incidens, avec des scènes assez intéressantes. Léandre est le confident de son maître, devenu son rival. Léonise est chargée de faire à Léandre une déclaration d'amour au nom de sa maîtresse. Ce double incident donne lieu à l'évasion de cette belle captive, à celle de son père et de deux Siciliens, qui, par une suite d'événemens souvent sans vraisemblance, sont tous esclaves d'un vieux Cadi. La pièce finit par un trait aussi généreux que singulier. Léandre offre sa maîtresse à Pamphile, dont les richesses avaient remporté autrefois une juste préférence : il ajoute même à ce sacrifice le don de tous ses biens. Léonise répond à cette offre en héroïne, et demande qu'on lui rende ses fers; mais Pamphile renonce à ses droits; et le père se sert de tous les siens, pour couronner un amant si généreux. Guérin du Bouscal a traité le même sujet sous le même titre.

AMANT LOUP-GAROU (l'), ou M. Rodomont, pièce comique en quatre actes et en prose, de Collot-d'Herbois, à Lyon, 1779.

Cette pièce, imitée de l'anglais, est assez bien dialoguée; mais l'intrigue en est obscure; et les mœurs, trop étrangères à la scène française. Toutefois elle n'est pas la plus faible des pièces de l'auteur.

AMANT MASQUÉ (l'), comédie en un acte, en prose, par du Fresny, au Theâtre Français, 1709.

L'auteur avait d'abord composé sa comédie en trois actes; et les comédiens la lui firent réduire en un. Celles qu'il faisait en cinq actes étaient aussi presque toujours remises en trois. Quoi! disait-il un jour, très-piqué, je ne viendrai donc jamais à bout de faire jouer une pièce en cinq actes? Pardonnez-moi, lui répondit l'abbe Pellegrin; faites une comedie en onze actes; les comédiens vous en retrancheront six, et il vous en restera cinq.

AMANT MUSICIEN (l'), opéra comique en un acte, avec un divertissement, par Panard, à la foire Saint-Laurent, 1733.

Leandre, capitaine de dragons, s'est introduit auprès d'Isabelle, nièce de madame Clinquant, marchande de bijoux, en qualité de maître de musique, et sous le nom de M. Béfasi. Par malheur la tante, qui assiste souvent aux leçons de ce prétendu maître, en est devenue amoureuse. Au dénouement, arrivent le père de Léandre et celui d'Isabelle, qui ont conclu entr'eux le mariage de ces deux amans sans leur participation: on reconnaît alors le faux maître de musique. La tante sort, très-mortifiée de sa méprise; et la pièce finit par le mariage de Léandre et d'Isabelle, suivi d'un divertissement et d'un vaudeville.

AMANT MYSTÉRIEUX (l'), comédie en vers, en trois actes, de Piron, aux Français, 1734.

L'auteur donna cette pièce, avec sa pastorale *des Courses de Tempé*. La pastorale réussit, et la comédie tomba. Il brûla la comédie, et fit imprimer la pastorale.

AMANT PROTHÉE (l'), comédie en trois actes, en vers libres, par Romagnési, aux Italiens, 1739.

Orphise, jeune veuve, s'est retirée dans une de ses terres. Elle est recherchée par un Gascon, un Normand, un Anglais, et par Valère, fils d'un Seigneur voisin. Celui-ci, pour faire enrager ses rivaux, imagine de les contrefaire devant Orphise, et de les charger de tout le ridicule attribué au caractère national de chacun. Orphise, instruite par sa suivante de son stratagême, le désespère dans le troisième rôle, qui est celui de l'Anglais. Elle finit par lui dire qu'elle va se choisir un époux parmi les deux premiers. Elle les fait venir, leur dit qu'elle a perdu tout son bien par un procès; mais qu'elle a assez bonne opinion de leur générosité, pour se persuader que cet événement ne changera rien à leur façon de penser. Ces messieurs ne veulent plus entendre parler de mariage. Valère persiste avec plus d'ardeur. Touchée de sa générosité, Orphise lui apprend que ce stratagême n'était qu'un moyen de l'éprouver, et de le débarrasser de ses rivaux.

AMANT QUI NE FLATTE POINT (l'), comédie en cinq actes, en vers, par Hauteroche, 1668.

Lucrèce aime secrètement Ariste : Anselme, son père, veut lui faire épouser Géraste, nouvellement débarqué de Nantes, et qu'elle n'aime point. Elle propose à son amant de se présenter à son père, sous le nom de Géraste. Cette ruse occasionne des débats entre les deux rivaux qui

se disputent ce nom, et jette le bonhomme Anselme, qui ne les a vus ni l'un ni l'autre, dans le plus grand embarras. Mais l'arrivée du père d'Ariste fait connaître le vrai Géraste, détermine Anselme en faveur de son fils, et la pièce finit, plus à la satisfaction des personnages, qu'à celle des spectateurs. Ce Géraste est un homme grossier, incivil, qui dit à tout le monde, à sa maîtresse même, des vérités dures et offensantes; ce qui a fait intituler cette comédie, l'*Amant qui ne flatte point*. Cette intrigue est d'ailleurs très-commune; et ce même Géraste, qu'on avait d'abord fait si brutal, montre une douceur excessive, lorsqu'il a le plus de raison de s'emporter contre un fourbe, qui lui dispute jusqu'à son nom.

AMANT RIDICULE (l'), comédie en un acte, en vers, par Bois-Robert, 1655.

Le lâche Alonce, sur le point d'épouser Isabelle, dont il est amoureux, apprend que sa maîtresse a un penchant secret pour les gens qui ont de la valeur. Pour lui prouver la sienne, il propose à Léandre, son cousin, de feindre un combat avec lui, et de se laisser désarmer. Pendant ce combat, survient Isabelle: Léandre, qui l'aime et qui en est aimé, ne veut point passer pour un lâche, et pousse vivement son adversaire, qui, craignant la fin du combat, avoue sa poltronnerie et son stratagême.

Cette pièce fut représentée par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, avec le ballet *des Plaisirs*, dans lequel Louis XIV dansa.

AMANT SOUPÇONNEUX (l'), comédie en un acte, par MM. Lafortelle et Chazet, au Théâtre de l'Impératrice, 1805.

Cet amant soupçonneux n'est qu'un jaloux, qu'on retrouve dans toutes les pièces, où l'on a voulu peindre les travers de la jalousie. On pourrait donc intituler cette pièce, l'Amant jaloux, et non l'*Amant soupçonneux*. Mais le titre n'y fait rien; il prouve seulement que l'on ne s'entend pas toujours; et puis, il y a tant de jaloux! Mais celui-ci est plus ombrageux que tous les autres; il est même un peu visionnaire. Un homme est entré chez Céphise, et aussitôt notre jaloux devient furieux. Sans s'informer quelle est la personne, il fait grand bruit; il gronde, il menace, il veut tuer l'amant, qu'il suppose caché derrière un rideau : il lève le rideau, et ne trouve que son portrait. L'homme, qui s'était introduit chez Céphise, était l'artiste à qui cette peinture avait été commandée; le jaloux convient de ses torts, que Céphise lui pardonne.

On trouve, dans cette pièce, quelques vers assez bien tournés; mais l'esprit y brille trop souvent aux dépens de la raison.

AMANT STATUE (l'), opéra-comique en un acte, mêlé d'ariettes, par Guichard, musique de Delusse, à la foire Saint-Laurent, 1759.

Une fée vieille, presque toutes le sont, a passé une partie de son tems, à élever à la brochette un jeune homme et une jeune fille. Azor, en âge de rendre des soins, reçoit la première leçon d'amour de la fée, qui trouve en lui un cœur prématuré, dont tous les sentimens sont en faveur de la jeune Almire. La vieille veut de l'amour; Azor ne lui offre que du respect. Elle devient jalouse, et la jalousie a les yeux très-ouverts. Bientôt les jeunes amans sont surpris dans ces effusions de cœur, qui se sentent si bien et finissent sitôt. La baguette joue son rôle, et voilà

l'amoureux Azor changé en statue. La jeune Chloé, bonne amie d'Almire, est soupçonnée de ne venir là, que pour partager les douleurs et les larmes de sa compagne. Point du tout; c'est l'Amour lui-même qui rend la vie à la statue, et laisse la tendresse à la vieille.

Cette pièce ne parut point à la Comédie-Française, quoiqu'elle fût d'abord destinée pour ce théâtre. La mort de Mlle. Guéant, qui devait y jouer le premier rôle, fit changer cette destination.

AMANT STATUE (l'), de Desfontaines, remise au Théâtre Italien en 1785, sous la forme d'opéra-comique.

L'amant paraît en statue sous les yeux de sa maîtresse, mais en statue animée par l'art, et jouant très-bien de la flûte; ce qui donne lieu à un dialogue fort vif et plein d'une gaieté, qu'admet le vaudeville, mais dont la musique semble, pour ainsi dire, un peu étonnée. Quoi qu'il en soit, cette bagatelle fut très-vivement applaudie, ainsi que Mlle. Renault dans le rôle de Célimène, où elle déploya cette étonnante facilité de chant, qu'on a toujours admirée.

On trouva dans la musique, la fraîcheur, la grâce et la légèreté, qui caractérisent les autres compositions de M. d'Aleyrac.

AMANT SUPPOSÉ (l'), ou LE MIROIR, opéra-comique en un acte, tiré d'une histoire de Dufresny; avec un divertissement et des vaudevilles, par Panard, à la Foire Saint-Laurent, 1739.

Damis, amoureux de Lucile, fille de madame Argante, et craignant un refus, en fait la demande au nom d'un de ses amis. Sa proposition est acceptée par la mère; mais Lu-

cile, à qui elle en fait part, n'en paraît pas contente, et répond qu'elle ne saurait se résoudre à se séparer de sa mère. La véritable raison de son éloignement pour ce mariage, c'est qu'elle a pris du goût pour Damis. Ce dernier, qui s'en est aperçu, en ressent une satisfaction extrême; et, dans une longue conversation qu'il a avec Lucile, lorsqu'il la presse de s'expliquer, elle lui remet une boîte, en lui disant qu'il y verra le portrait du cavalier, à qui elle a engagé son cœur. Damis ouvre la boîte, et se voit représenté dans la glace qu'elle renferme. Il se jette avec transport aux pieds de sa maîtresse, et lui avoue son stratagême. Madame Argante, qui survient, consent au mariage des deux amans.

AMANT TIMIDE (l'), ou l'ADROITE SOUBRETTE, comédie en un acte, en vers, par M. Chateauneuf, imprimée en 1803, avec cette épigraphe:

> **Quel tourment de se taire, en voyant ce qu'on aime!**
>
> **RACINE.**

On trouve dans cette pièce de jolies scènes, et un style agréable et facile.

AMANT TRAVESTI (l'), comédie en deux actes, en vers, mêlée d'ariettes, par M. Dubreuil, musique de Désaugiers, au Théâtre de Monsieur, 1790.

Le conte du *Muletier* de la Fontaine a fourni à M. Dubreuil, auteur de l'*Iphigénie* de M. Piccini, le sujet de l'*Amant travesti*. Lisandre a une troupe de valets, parmi lesquels se trouve Clitandre, amant déguisé de sa pupille. Celui-ci prend des habits semblables à ceux du tuteur, et s'introduit la nuit dans la maison. Lisandre le rencontre,

et, ne sachant quel est celui de ses valets qui a eu cette témérité, il va les visiter tous dans leurs lits, et coupe les cheveux à Clitandre pour le reconnaître. A peine est-il parti, que Clitandre se lève, et va couper de même les cheveux aux autres valets; ce qui déconcerte le tuteur. Enfin, Clitandre se fait connaitre pour ce qu'il est, et obtient la main de sa maitresse.

Cette pièce est faiblement écrite, et la musique seule a pu la soutenir.

AMANT VOLAGE (l'), comédie en trois actes, en vers, par M. Maugenet, au Théâtre des Variétés, 1803.

Cette pièce était digne de figurer sur la scène française; car elle a obtenu aux Variétés un succès tel, qu'un grand nombre de représentations n'ont pu rallentir l'enthousiasme du public. L'*Amant volage* est un modèle d'inconstance, de légèreté, d'esprit et de grâce. Changeant aussi souvent d'état que de maîtresse, il pourrait donner le ton aux plus aimables étourdis. L'*Inconstant* de Collin-d'Harleville semble, au premier coup-d'œil, avoir fourni le sujet de cette pièce; mais, en l'examinant avec soin, on peut se convaincre que la ressemblance n'existe que dans le caractère, et non dans les moyens, qui sont tous différens. Le style de cette comédie est naturel et rempli d'agrément; le dialogue en est facile et ingénieux; en un mot, les pensées ont toute la finesse et le brillant, que l'on peut exiger de la comédie de caractère.

AMANTE AMANT (l'), comédie en cinq actes, en prose, de Campistron, 1684.

Campistron a constamment désavoué cette comédie, parce qu'il la trouvait indécente: il règne, en effet, dans

la pièce un air de liberté, qui va jusqu'à la licence. L'auteur la composa pour consoler une actrice, qui, par une querelle de comédiens, n'avait pu jouer un rôle d'homme, dans la *Femme Juge et Partie*. Cette actrice était la Raisin qu'il aimait; il fit pour elle le rôle d'Angélique, habillée en homme. Elle se piquait d'avoir la jambe belle; c'était pour la faire briller.

AMANTE CAPRICIEUSE (l'), comédie en trois actes, en vers, par Joly, aux Italiens, 1726.

Clitandre aime Orphise, malgré tous ses caprices : il en est aimé, et elle lui a promis de l'épouser; mais elle se repent bientôt de sa promesse, et lui fait dire de ne plus penser à ce mariage. On conseille à Clitandre de cesser de la voir pendant quelque tems, pour éprouver, par cette absence, s'il en est aimé. Il a beaucoup de répugnance à y consentir; il s'y résout néanmoins; et Orphise, qui le soupçonne d'inconstance, l'envoie chercher. La brouillerie et le raccommodement se suivent de près : notre capricieuse promet de nouveau de l'épouser, et se rétracte encore; et, de caprice en caprice, ils arrivent au point de signer enfin le contrat. Tous ces caprices ne sont pas assez variés; et l'on peut reprocher à l'auteur d'avoir renfermé son action dans un cercle trop étroit.

AMANTE DIFFICILE (l'), comédie en cinq actes, en prose, par la Motte, aux Italiens, 1731.

Le succès de l'*Italien marié à Paris*, et la manière dont Lélio et Flaminia dialoguaient leurs scènes, firent douter à plusieurs personnes, qu'elles fussent en effet jouées à l'impromptu. Les ennemis de la troupe italienne et les Comédiens Français appuyèrent ces soupçons. Cette question était continuellement agitée dans Paris, et surtout au

café de Gradot, où les gens de lettres s'assemblaient alors. Rémond de Sainte-Albine, qui depuis s'est fait connaître d'une manière avantageuse, quoiqu'à peine âgé de dix-huit ans, fréquentait déjà les auteurs les plus distingués, et en était estimé. Témoin de cette dispute, il proposa, pour s'assurer du talent des comédiens, de leur faire un canevas qu'on les engagerait à remplir sur-le-champ. On applaudit à cette idée, et du Fresny fut chargé de l'exécuter. Ce dernier accepta la commission, et promit de tracer en peu de jours un plan de comédie, dans lequel on pourrait employer les meilleurs acteurs italiens. On devait les inviter à se trouver dans un jardin, que la Motte, du Fresny, Boindin, et quelques autres gens de Lettres louaient en commun. Mais, soit que du Fresny fût occupé de quelque autre ouvrage, soit qu'il ne lui vînt point d'idée convenable à ce projet, il ne s'acquitta point de sa promesse, même après avoir obtenu un second délai; et Sainte-Albine remplit lui-même le projet dont il avait donné l'idée. Il apporta, quelques jours après, au café de Gradot, un canevas en cinq actes, détaillé scène par scène, et intitulé: *Lélio vainqueur des épreuves de la constance*. La Motte applaudit beaucoup au sujet de cette pièce, et, y trouvant des situations véritablement comiques, il se chargea d'en remplir quelques scènes. Elle fut jouée avec beaucoup de succès, le 17 octobre 1716, sous le titre de l'*Amante difficile*, ou l'*Amant constant*. La Motte la récrivit depuis en entier, et la remit au théâtre, sous le même titre, en 1731, avec des divertissemens mêlés de chants et de danses, dont Mouret avait fait la musique.

AMANTE FRIVOLE (l').

Les Comédiens Français ont, de Marivaux, une pièce

manuscrite sous ce titre; mais leur considération pour l'auteur ne leur a pas permis de la représenter.

AMANTE INGÉNUE (l'), comédie en un acte de Delrieu, au Théâtre-Louvois, 1800.

Cette pièce fut mal accueillie du public; mais elle ne méritait pas tout-à-fait le sort qu'elle a éprouvé.

AMANTE ROMANESQUE (l'), ou LA CAPRICIEUSE, comédie en trois actes, en prose, avec un prologue, par Autreau, aux Italiens, 1718.

Mario, amant de Silvia, entre au service de sa maîtresse, en qualité de femme de chambre. Ce deguisement fait toute l'intrigue, et les caprices de Silvia amènent le dénouement. Ces deux caractères sont soutenus et variés. Un petit opéra bachique vient égayer le premier acte; le second est suivi d'une Pastorale, representee dans une foire de village. La pièce est terminée par la reception d'un chevalier dans l'ordre du Thyrse, institué en l'honneur de l'Amour et de Bacchus.

AMANTE SANS LE SAVOIR (l'), opéra-comique en un acte, paroles de M...., musique de M. Solier, 1807.

Aimer sans le savoir, c'est assez rare; mais qu'un père éclaire sa fille sur ce qu'elle apprendra toujours assez tôt, qu'il s'efforce de rendre on cœur sensible à l'amour d'un jeune amant, c'est ce qui n'est pas moins extraordinaire. On chercherait long-tems aujourd'hui, pour trouver une fille aussi neïve et un père aussi complaisant.

Les paroles et la musique de cet ouvrage ne s'élèvent pas au-dessus du médiocre.

AMARYLLIS, pastorale en cinq actes, attribuée à du Ryer, 1650.

On trouve, dans cette pièce, ces vers assez agréables, qui sont une imitation d'Anacréon :

Vois, de tous les côtés, que la nature même
Nous enseigne à baiser les objets que l'on aime.
L'herbe baise la terre au bord de ces ruisseaux,
A dessein de baiser les Nymphes de ces eaux ;
Les bois baisent les bois ; et ces roches cornues
Ne semblent s'élever, que pour baiser les nues....
. . . .
Ce sont les doux baisers des rayons de l'été,
Qui disposent la terre à la fécondité.
Mais, si de ces baisers les preuves te déplaisent,
Cent fois à tout moment tes paupières se baisent ;
Et tu ne peux parler, en voulant m'accuser,
Que tes lèvres alors ne semblent se baiser.

AMARYLLIS, pastorale en cinq actes, de Rotrou, 1652.

Rotrou avait d'abord fait jouer cette pièce sous le titre de *Célimène*, en 1633. Tristan la retoucha, et l'augmenta de l'épisode des Satyres ; et elle obtint, à la reprise, plus de succès que dans sa nouveauté. On verra aussi, dans l'article de Venceslas, ce que Rotrou gagne à être retouché.

AMASIS, tragédie de la Grange-Chancel, 1701.

Après l'*Héraclius* du grand Corneille, nous n'avons point de pièce mieux intriguée ; mais elle est fort au-dessous de la *Mérope* de Voltaire : c'est le même sujet sous des noms différens. La première est une production de l'art, et la seconde est celle de la nature. L'intérêt se détruit dans Amasis, à force d'être compliqué. Il y a beaucoup de situations invraisemblables ; toutes cependant sont amenées avec une entente qui fait honneur au poëte. Cette tragédie a toujours

excité de grands mouvemens au théâtre. Jusqu'à *Mérope*, elle avait joui d'une réputation brillante; mais Voltaire a fait voir qu'une action simple, qui se développe par degrés et sans fatigue, doit l'emporter sur une intrigue de roman, où les faits sont entassés ainsi que les situations, pour amonceler les coups de théâtre, si l'on peut parler ainsi. Ces sortes de drames réussissent aux yeux de la multitude: mais le tems et les connaisseurs assignent leurs véritables rangs. Amasis est jugé en dernier ressort comme une tragédie pleine d'art et d'esprit, mais reléguée dans le second ordre.

L'abbé Desfontaines écrivait, au sortir d'une des représentations de cette tragédie: Je viens de voir un tableau dont le dessin est bizarre, et les couleurs horribles et mal assorties; une maison, où il y a quelque architecture singulière, mais où toutes les pierres ne sont ni bien taillées, ni bien posées. C'est un édifice qui n'est passable que de très-loin. Si vous le regardez de près, tout y est gothique et sans goût.

On a prétendu que Voltaire avait fait usage, dans sa *Henriade*, de deux vers qu'il a pris, dit-on, dans la tragédie d'*Amasis*. Voici les vers de la tragédie: Pharès dit à Sésostris, que sa mère

Ne recouvra ses sens, que pour envisager
Cinq fils, que sur le marbre on venait d'égorger.

Henri IV dit dans la *Henriade*:

Et je n'ouvris les yeux, que pour envisager
Les miens, que sur le marbre on venait d'égorger.

Amasis, malgré sa médiocrité, n'a pas laissé de fournir

au marquis de Maffei, le sujet de sa *Mérope*, sous des personnages différens.

AMATEUR (l'), comédie en un acte, en vers, de Barthe, 1764.

Damon, père de Constance, veut marier sa fille à Valère, jeune homme qui arrive d'Italie, où il a pris une passion violente pour les beaux-arts. La peinture, la sculpture, l'architecture l'occupent uniquement. Il jouit d'une fortune considérable, dont il use généreusement en faveur des artistes. Damon, qui sans doute n'a pas le même goût, prépare une leçon à son gendre futur. Il fait faire une statue qui représente les traits de sa fille, et la vend à Valère pour une statue antique. Valère, tout connaisseur qu'il se croit, donne dans le piége. Il place la statue dans son appartement; et, en voyant Constance, il s'aperçoit enfin du tour qu'on lui a joué. Il le pardonne à Damon, en faveur des charmes de Constance, qu'il demande et obtient en mariage. Cette pièce, qui est le coup d'essai de Barthe, est versifiée d'une manière agréable et spirituelle.

AMAZONES MODERNES (les), comédie en trois actes, en prose, avec des divertissemens, par Legrand et Fuzelier, musique de Quinault, au Théâtre-Français, 1727.

Des amourettes trop multipliées font languir cette comédie. Une foule d'amans, qui cherchent leurs maîtresses jusques dans l'Isle des Amazones, et qui se rendent maîtres de l'Isle, en font le sujet. Les détails sont froids; et, malgré la multitude des rôles de femmes, on n'y trouve ni agrément, ni variété. Toutes les scènes se ressemblent, parce qu'elles roulent toutes sur le même pivot, et n'offrent presque jamais que la même idée.

Cette

Cette pièce fut sifflée avec une gaieté et des éclats de rire, qui durent amuser médiocrement celui qui en était l'objet. Il arriva même à Legrand la mortification la plus cruelle, que puisse éprouver un auteur. Il jouait, dans sa pièce, le rôle de Maître Robert. Dans un monologue, qu'il avait à débiter vers la fin du second acte, après sa déclaration d'amour à la Générale des Amazones, qui la rejette avec dédain, il se disait à lui-même : Eh ! bien, Maître Robert, vous le voyez, avec vos idées saugrenues, eh !... vous voyez que vous n'êtes qu'un sot. Legrand fut pris au mot par le public; et toute la salle retentit des applaudissemens ironiques qu'on lui donna : un rire fou gagna tout le monde. Il faut observer que, dès le premier acte, l'on avait commencé à huer la pièce assez joyeusement. Cette comédie a été reprise au mois d'août, 1790. Malgré la dépense que les comédiens ont faite, pour tâcher de lui rendre la vie, ils n'ont pu en venir à bout; car le public ne s'est pas même donné la peine de la siffler une seconde fois : il s'est contenté de ne pas aller la revoir.

Cette pièce a donné lieu aux réflexions suivantes : Les dames françaises, et surtout celles de Paris, ont étrangement abusé de la galanterie nationale, de l'esprit romanesque des hommes, de leur excessive complaisance pour les caprices d'un sexe enchanteur : elles ont singulièrement interprêté ce respect, ces égards, ces déférences pour les femmes, qui font comme la base de la politesse française; elles se sont imaginé qu'elles étaient faites pour commander, puisqu'on leur obéissait; que les hommages qu'on leur rendait étaient un aveu de leur supériorité, et que l'empire de la société leur appartenait de droit, puisque de fait elles l'exerçaient sans aucune contestation. Un écrivain célèbre se récrie beaucoup contre

tes injustes prétentions des femmes, qui semblent avoir oublié, que leur seule faiblesse leur donne des droits à ce respect et à ces égards, qu'elles exigent souvent avec une hauteur ridicule. Il se plaint de la lâcheté des hommes de lettres, qui, pour flatter un sexe, dont le suffrage est si nécessaire à leur réputation, attribuent aux femmes les qualités des hommes, les présentent, dans les romans et dans les pièces de théâtre, comme autant d'héroïnes, et mettent des guerrières sur la scène.

Les sots, dit le même auteur, applaudissent avec fureur un rôle qui les ravale, non parce que la femme a du courage, mais parce qu'ils montrent toute leur bassesse, toute leur poltronnerie, en témoignant leur joie de ce qu'elle en a pour eux. J'aime beaucoup mieux le trait arrivé dans une ville de province, où l'on ne représente des comédies que par hasard, lorsque quelque troupe de comédiens s'égare par-là. On y donna, pour première pièce, les *Amazones modernes*, parce que les acteurs la savaient : cinq à six jeunes bourgeois, pleins de vigueur et de courage, étaient au balcon : indignés de voir des femmes combattre, ils sautent des loges sur le théâtre, se mettent devant elles, et chassent à grands coups leurs ennemis. Ils se retournent ensuite glorieux, en leur disant : à présent, faites tranquillement vos affaires, mesdemoiselles, et ne craignez rien ; s'ils reviennent, ils auront affaire à nous, et ils regrimpèrent à leurs loges. Les actrices furent obligées de s'avancer, de faire une harangue aux jeunes gens, et de leur expliquer que telle était la scène. En ce cas-là, il fallait en donner une autre, répondirent-ils ; car celle que vous jouez-là nous est insupportable.

C'est un préjugé reçu et accrédité aujourd'hui dans la bonne compagnie, que les femmes sont aussi propres à

toutes les sciences que les hommes, et qu'elles pourraient exercer avec succès les mêmes fonctions, si on leur donnait la même éducation : la physique, la géométrie, l'algèbre, la chymie, les langues savantes sont aujourd'hui leurs amusemens du matin; les femmes sont le soutien des athénées, des lycées, des académies; et, dans toutes ces assemblées littéraires, ce sont elles qui donnent le ton; les gens de lettres qui dînent chez elles, les savans qui ont besoin de leur crédit, affectent de s'extasier sur leur génie, sur leurs talens, sur leur étonnante pénétration; et ces femmes si pénétrantes ne se doutent jamais qu'on les flatte par intérêt, et qu'intérieurement on se moque d'elles.

AMAZONES (les), tragédie de Madame du Boccage, 1749.

Orithie, reine des Amazones, avait vaincu les Scythes, et Thésée lui-même qui les avait suivis à la guerre. On le prend, on l'emmène captif à la cour de la Reine. Il s'était laissé enflammer par les charmes de la princesse Antiope: la Reine devient éprise pour lui de l'amour le plus violent. C'était une loi, parmi les Amazones, d'immoler leurs captifs au dieu Mars: Ménalippe, leur Générale, voulait qu'on hâtât ce sacrifice; mais la victime était trop chère, pour qu'on ne trouvât pas des raisons de le différer. Cependant, Orithie s'aperçoit qu'Antiope est sa rivale; elle en témoigne son chagrin à Thésée; et, sur l'aveu que celui-ci lui fait de son amour pour la princesse, elle ne cherche plus à s'opposer à sa mort. Déjà l'on se dispose à obéir à la loi: un bûcher s'élève, et l'on conduit le captif au lieu du supplice: mais une armée d'Athéniens vient aussitôt l'en délivrer. Thésée se met à leur tête, défait l'armée des Amazones, et entre victorieux dans le palais de la Reine. Orithie ne peut survivre au double affront de voir ses feux

méprisés, et sa rivale heureuse; elle laisse son trône à Ménalippe, se donne la mort; et Thésée épouse Antiope.

Quand l'Auteur livra son ouvrage à l'impression, le galant Fontenelle demanda d'en être le censeur, pour avoir le plaisir de lui donner publiquement son approbation, conçue en ces termes: J'ai lu cette pièce où l'on voit, avec beaucoup de plaisir, les Amazones guerrières, si bien représentées par une autre illustre Amazone du Parnasse.

Madame du Boccage, qui jouissait de trente-cinq à quarante mille livres de revenu, fit présent de sa pièce aux comédiens. On prétendit même, dans le tems, qu'elle avait fait la galanterie de deux habits aux deux principales actrices de la tragédie.

On fit sur cette pièce l'épigramme suivante:

Sur cet essai tragi-comique,
Où Paris en foule a couru,
Savez-vous, dit certain caustique,
Le jugement qu'on a rendu?
Sur l'Hélicon du Boccage a paru:
Des muses aussitôt la troupe l'environne;
Et de la pièce à peine un acte est entendu,
Qu'Apollon ennuyé relègue l'Amazone,
Au fond du *Paradis perdu*.

AMBIGU-COMIQUE (l'), ou LES AMOURS DE DIDON et D'ÉNÉE, tragédie de Montfleury, en trois actes, mêlée d'intermèdes comiques, dont chacun renferme un sujet séparé. Ces sujets sont *le Nouveau Marié*, *Don Pasquin d'Avalos* et *le Semblable à soi-même*, 1673.

Dans le premier, M. Vilain refuse de donner à sa nouvelle épouse, et à ceux que son mariage a rassemblés, le divertissement d'une comédie; il prend de-là occasion de

faire la critique de ces sortes d'amusemens; mais son beau-père lui amène une troupe de comédiens, et la pièce commence. Cet acte est donc plutôt un prologue qu'un intermède.

Une soubrette, qui prend la place de sa maîtresse, pour recevoir un époux futur qui ne la connaît pas; des discours libres, une grossesse supposée, un projet de mariage, tel est le fonds du second intermède, intitule: *Don Pasquin d'Avalos*.

Le Semblable à soi-même forme le titre du dernier. Certain Bailli de village se propose d'épouser Lucie, nièce de Thibaut. Il a pour rival Cléante; et, pour savoir ce qui se passe chez sa maîtresse, il suppose un voyage, et reparaît aussitôt sous le nom de son frère. Il est loge chez Thibaut; mais ce qu'il y voit le fait renoncer au projet d'épouser Lucie. Ces petites pièces offrent quelques scènes amusantes; et la dernière, un tissu assez ingenieux.

On a cru trouver quelque ressemblance entre la *Didon* de Montfleury et celle de Lefranc. Quant aux intermèdes, comme Montfleury avait été en Espagne, il y avait pris le goût de mêler le comique au tragique, parce que ce mélange était fort en usage parmi les auteurs espagnols.

AMBITIEUX et L'INDISCRETTE (l'), tragi-comédie en cinq actes, en vers, de Destouches, jouée par les Comédiens Français, sans avoir été affichée, en 1737.

Destouches ayant présenté cette pièce aux comédiens, ils la reçurent unanimement, et se hâtèrent de la représenter. On la porta tout de suite au lieutenant de Police, qui crut y trouver quelques allusions, et ne voulut pas prendre sur lui de permettre qu'on la jouât. M. De....... était pour lors Garde des Sceaux; on prétendit qu'il était un de ceux qui

s'y opposaient le plus. Destouches employa tous ses amis, pour obtenir qu'il lui fût permis de donner sa pièce. Les comédiens, qui se flattaient d'en tirer un profit considérable, se joignirent à lui; mais, malgré leurs efforts, il y eut défense de la représenter. Ils l'avaient presque oubliée, lorsque leurs espérances se réveillèrent par la disgrâce du Garde des Sceaux. Ils firent de nouveaux efforts. Mademoiselle Quinault, surtout, employa tout son crédit. Ils réussirent enfin; et la pièce passa, avec quelques changemens. Le public témoigna un empressement incroyable pour la voir. Les comédiens, qui avaient habilement répandu qu'ils la joueraient sous une fausse affiche, attirèrent chez eux, pendant quelque tems, un concours prodigieux de spectateurs. La pièce à la fin parut, et eut peu de succès.

Mademoiselle Dangeville jouait le rôle de l'*Indiscrette*, à la première représentation de cette comédie. Destouches, qui craignait pour un monologue et quelques traits dans le cinquième acte, voulait les supprimer. Donnez-vous en bien de garde, lui dit mademoiselle Dangeville; je vous réponds que ce monologue et ces traits seront fort applaudis. En effet, elle joua le tout avec un naturel, des grâces et une naïveté, qui décidèrent la réussite, et triomphèrent de tous les efforts de la cabale.

AMBITION. Cette passion, ayant été pour plusieurs hommes une source de vertus, de crimes et de malheurs, est devenue un ressort digne de la tragédie: mais, pour être vraiment théâtrale, elle a besoin de se proposer les plus grands objets. Un ambitieux, qui n'a que des petits motifs, est indigne de paraître sur la scène tragique. Félix, qui dans *Polyeucte* n'aspire qu'à une plus grande faveur auprès de son maître, et qui pour l'obtenir exige une bas-

sesse de sa fille ; Prusias, qui ne souhaite que de régner précairement sous l'autorité des Romains, auxquels il est prêt à sacrifier son fils ; Narcisse, qui trahit le fils de son bienfaiteur, pour être le premier flatteur de Néron, révoltent par leur bassesse ; et ce dernier rôle serait presque aussi insupportable que les deux autres, sans la supériorité de l'exécution, et sans la profonde connaissance du cœur humain, qui règne dans la scène, où Narcisse engage de nouveau Néron dans le dessein d'empoisonner Britannicus ; scène qui contient une des plus belles leçons, qu'on ait jamais données aux rois.

On s'est plaint, et peut-être avec quelque raison, que l'ambition d'Agrippine n'était pas assez grande pour être dramatique. Plusieurs personnes s'embarrassent très-peu qu'Agrippine ait, ou n'ait pas le premier crédit dans Rome. Cette critique, peut-être trop sévère, sert au moins à faire voir combien l'importance des intérêts est nécessaire au théâtre. Voyez l'ambition de César, dans *Rome sauvée*. C'est bien celle d'un héros.

Ma haine pour Caton, ma fière jalousie
Des lauriers, dont Pompée est couvert en Asie ;
Le crédit, les honneurs, l'éclat de Cicéron
Ne m'ont déterminé, qu'à surpasser leur nom.
Sur les rives du Rhin, de la Seine et du Tage,
La victoire m'appelle, et voilà mon partage :
J'ignore mon destin ; mais, si j'étais un jour
Forcé par les Romains de régner à mon tour ;
Avant que d'obtenir une telle victoire,
J'étendrai, si je puis, leur empire et leur gloire ;
Je serai digne d'eux, et je veux que leurs fers,
D'eux-mêmes respectés, de lauriers soient couverts.

Voyez surtout celle de Mahomet :

Je suis ambitieux; tout homme l'est, sans doute :
Mais jamais roi, pontife, ou chef, ou citoyen
Ne conçut un projet, aussi grand que le mien.
. . . .
Ne me reproche point de tromper ma patrie :
J'abolis ses erreurs et son idolâtrie;
Sous un Roi, sous un Dieu, je viens la réunir :
Et, pour la rendre illustre, il la faut asservir.

Si la contexture d'un ouvrage oblige de donner de l'ambition à un personnage subalterne, qu'au moins cette ambition soit forcenée; qu'elle s'indigne des obstacles qu'on lui oppose, des ménagemens qu'elle doit garder. Écoutons Assur dans *Sémiramis:*

Chagrin toujours cuisant! honte toujours nouvelle!
Quoi! ma gloire, mon rang, mon destin dépend d'elle!
Quoi! j'aurai fait mourir, et Ninus et son fils,
Pour ramper le premier devant Sémiramis,
Pour languir dans l'éclat d'une illustre disgrâce,
Près du trône du monde, à la seconde place!

On voit quelle prudence et quelle suite il a mis dans ses projets. S'il a été obligé d'employer de petits moyens, tout est relevé par la beauté du style et par la profonde connaissance du cœur humain, que le poëte attribue au personnage :

C'est en vain que, flattant l'orgueil de ses appas,
J'avais cru, chaque jour, prendre sur sa jeunesse
Cet heureux ascendant, que les soins, la souplesse,
L'attention, le tems savent si bien donner,
Sur un cœur sans dessein, facile à gouverner.

Si le poëte donne de l'amour à un ambitieux, il faut que cet amour s'énonce autrement, que celui d'un jeune prince pas-

sionné. Voyez comme Acomat parle à Atalide, Polifonte à Mérope, et surtout Assur à Azéma, quand il lui dit :

. . . . . On murmure, et déjà Babylone
Demande, à haute voix, un héritier du trône.
Ce mot en dit assez : vous connaissez mes droits;
Ce n'est point à l'amour à nous donner des rois.
Non qu'à tant de beautés mon âme inaccessible
Se fasse une vertu de paraître insensible;
Mais, pour vous et pour moi, j'aurais trop à rougir,
Si le sort de l'État dépendait d'un soupir.
Je puis vous étonner : cet austère langage
Effarouche aisément les grâces de votre âge :
Mais je parle aux héros, aux rois dont vous sortez,
A tous ces demi-dieux que vous représentez.

Plus l'ambition aura fait commettre de crimes au personnage, plus il faudra les couvrir d'un voile de grandeur : c'est ce qui rend le rôle de Cléopâtre si attachant.

Trône, à t'abandonner je ne puis consentir;
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir;
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge !

Voilà ce qui fait voir, avec un plaisir mêlé d'horreur, une femme que l'on ne pourrait souffrir, si elle n'exprimait pas ses sentimens avec cette énergie.

Quoique l'ambition soit un ressort tragique, peut-être plus puissant que l'admiration, il paraît très-dangereux d'en faire la base d'une tragédie; mais, combiné avec la terreur et la pitié, il peut obtenir les plus grands effets. Rodogune et Mahomet sont la preuve de cette vérité.

AMBOISE (Adrien d'), Grand-Maître du Collége de

Navarre sous Henri IV, Recteur de l'Université de Paris, Curé de Saint-André des Arts, et enfin Évêque de Tréguier, mort en 1616, a fait, selon La Croix du Maine, plusieurs pièces de théâtre, entr'autres, la tragédie d'*Holopherne*, et une comédie très-facétieuse, intitulée: *les Napolitaines*.

AMELKA et ROSINSKI, ou LES MINES DE POLOGNE, drame en cinq actes, en prose, de M. D. G., 1798.

Cet ouvrage, dont le plan est bien dessiné, l'intérêt vif et soutenu, le style rapide et plein de chaleur, était à la veille d'être joué à l'Odéon, lorsque ce théâtre devint la proie d'une incendie.

Dans la préface de cette pièce nous avons lu, avec beaucoup d'intérêt, la description des mines de sel de Cracovie, morceau curieux que nous allons transcrire:

On descend dans ces mines, par huit ouvertures carrées et larges de quatre pieds; elles ont au-dessus une grande roue, qu'un cheval fait tourner; et, au moyen d'une grosse corde, on y introduit toutes les choses nécessaires, et les personnes qui veulent voir la mine: un voyageur dit qu'on est près de trois heures à descendre de la sorte.

La manière de pénétrer dans ces antres souterrains a de quoi effrayer les plus intrépides: un des ouvriers s'attache avec une petite corde à la grande; et, prenant l'étranger dans ses bras, il donne le signal qui fait tourner la roue. Comme les voyageurs vont ordinairement plusieurs ensemble visiter cette étrange habitation, il est d'usage que le premier ouvrier descende environ trente pieds; un second, attaché de même, se charge d'une autre personne; et ainsi de suite, tant qu'il y a des curieux qui veulent descendre: il n'est pas rare d'en voir jusqu'à quarante, suspen-

dus à la file au même câble. Lorsqu'une fois la roue est en train de tourner, elle ne s'arrête plus, que tout le monde ne soit en bas. Cette descente s'opère lentement, et chacun a le tems de faire des réflexions, sur la facilité avec laquelle il a mis sa vie en danger. En suivant tristement un espace étroit et obscur, on arrive jusqu'à la profondeur de six cents pieds, profondeur que la frayeur et l'ennui de la marche font croire encore plus considérable. Aussitôt que le premier mineur touche le fond, il se dégage de la corde, et met en liberté celui qu'il a conduit. Lorsque toute la compagnie a gagné le sol, on allume une lampe, à la clarté de laquelle, par des chemins étroits et tortueux, on mène les voyageurs à une profondeur plus grande. Quand on n'a plus à descendre, on se trouve dans une caverne obscure, parfaitement close de toutes parts. Le guide feint, pendant la route, de marquer la plus grande crainte que la lampe ne vienne à lui manquer; et, à peine est-on parvenu dans la caverne sombre, qu'il l'éteint, comme si c'était par accident. Après avoir feint de tâtonner quelques instans, il prend par la main celui qu'il mène, et l'introduit dans le corps de la mine. C'est ici qu'on est frappé d'étonnement: on voit des rues, des places, des chemins voûtés, des maisons, des voitures, des hommes qui vont et viennent; le tout représente, assez bien, une ville souterraine, creusée dans un roc de sel brillant comme du crystal: les voûtes sont supportées par des colonnes du même minéral, qui forment aussi le plafond et le plancher; de sorte qu'on croit entrer dans un édifice du verre le plus pur; et, comme on y emploie, pour les usages communs, des lumières perpétuelles, leur réflexion sur la mine y forme l'éclat le plus vif et le plus agréable. Quelquefois le sel est coloré de jaune, de vert, de rouge, de bleu, et imite les pierres

précieuses. Quelques-unes des colonnes ressemblent à des masses de rubis, d'émeraudes, d'améthystes, de saphirs, etc. En différens lieux de cette plaine spacieuse, on aperçoit les huttes des mineurs et de leurs familles; quelques-unes sont éparses, d'autres rassemblées, et formant des espèces de villages. Ces ouvriers ont peu de communication avec le monde, qui est au-dessus d'eux; plusieurs naissent et passent leur vie dans cette demeure profonde, sans se soucier de voir la lumière du jour; quelques-uns même ne peuvent se former une idée, ni du ciel, ni des villes qui sont au-dessus de leurs têtes. La police est très-bien maintenue dans ces gouffres; il y a plusieurs églises, des prêtres, des juges. Au milieu de la plaine, on découvre le grand chemin qui conduit à l'ouverture de la mine, et sur lequel roulent un grand nombre de voitures, chargées de masses de sel. Cette mine est si vaste, qu'on ne saurait la parcourir en une semaine. Par l'effet du plus heureux hasard, il coule au travers une source d'eau douce, qui suffit à tous ceux qui l'habitent. La satisfaction des étrangers, qui considèrent ces phénomènes, est troublée par la nécessité où ils sont de remonter par la même route, qu'ils ont eu tant de peine à parcourir. Le retour est en effet plus pénible que la descente : car on ne fait guère plus de cérémonie pour un homme que l'on remonte, que pour une masse de sel.

AMÉLIE, tragi-comédie de Rotrou, 1636.

L'amour prend ici une face toute nouvelle. Captif sous l'autorité d'un père, conduit par une confidente adroite, et devenu plus fort par les difficultés qu'on lui oppose, l'amant triomphe de tous les obstacles par une suite d'événemens bien ménagés; et l'on oblige le père d'Amélie à

consentir à l'hymen de sa fille. Cette pièce est froide, mais d'ailleurs assez bien conduite ; les incidens en sont liés au fonds du sujet, plus naturellement que dans la plupart des comédies de Rotrou.

AMÉLIE DE MANSFIELD, drame en cinq actes, en prose, par M. Bélin, au Théâtre Français, 1805.

Amélie, abandonnée de sa famille, parce qu'elle s'est laissé séduire par un mauvais sujet qu'elle a enfin épousé, s'est retirée, après la mort de son mari, dans les montagnes de la Suisse, où Arnolphe, son oncle, s'est acheté une habitation. A l'exemple des solitaires du mont Saint-Bernard, elle va chaque jour dans les glaciers porter des secours aux voyageurs égarés. Ce sont-là, sans contredit, de belles actions : mais, comme nous ne voulons pas la suivre dans toutes ses courses, disons seulement qu'elle a le bonheur de sauver un cousin, et qu'elle finit par l'épouser.

AMÉLIE DE MONTFORT, drame lyrique en trois actes, paroles de M. Gauthereau, musique de M. Jadin, au Théâtre-Feydeau, 1792.

Cette pièce, dont la musique vaut infiniment mieux que les paroles, attend encore sa troisième représentation.

AMÉLIE ET MONTROSE, drame en quatre actes et en prose, au Théâtre Italien, 1783.

Montrose, dont le père a été décapité, et qui est lui-même proscrit par Cromwel, est l'amant d'Amélie, fille du lord Suffolk, favori de l'usurpateur ; ce lord veut la marier à Surrey, qui l'aime aussi avec passion. Montrose, à la fois ami et rival de Surrey, à peine de retour en Angleterre, s'empresse d'aller revoir Amélie, qu'il détermine à passer en France avec lui. Surrey, dans un

emportement jaloux, trahit les secrets de Montrose devant un certain Sadley, qui lui propose de dénoncer son ami; mais Surrey se refuse avec horreur à une trahison aussi noire. Sadley n'en suit pas moins son indigne projet, et parvient aisément à faire arrêter Montrose, que Cromwel fait conduire à la tour. Alors Surrey s'introduit dans sa prison, et fait évader son ami, en l'enveloppant dans son propre manteau. Cromwel indigné allait faire mourir Surrey à la place de Montrose, quand le peuple se révolte. Alors Cromwel sacrifie son ressentiment à sa politique: le généreux Surrey prie Suffolk d'unir Amélie à Montrose; le lord y consent, et les amans deviennent époux.

Cette pièce, quoique romanesque et compliquée, est pleine d'intérêt : la scène de la prison est une des plus pathétiques, qu'on ait mises au théâtre.

Tout l'art de l'auteur d'Amélie, et c'en est un bien grand, est d'attacher et d'intéresser. Surrey, emporté par les fureurs de la jalousie, jusqu'à trahir le secret de l'amitié, Surrey; revenant à lui-même, honteux de son égarement, sacrifiant son amour, et même sa vie, au désir de se punir d'une erreur, offre un caractère aussi touchant que noble. C'est le premier, peut-être même le seul, qui soit bien soutenu dans tout le cours du drame, et c'est lui qui en a fait le grand succès.

AMÉLISE, tragédie en cinq actes et en vers, de M. Ducis, 1764.

Les comédiens avaient reçu cette pièce avec transport, la vantaient avec enthousiasme, et se flattaient qu'elle soutiendrait leur théâtre pendant l'hiver. Elle n'eut cependant qu'une représentation. Quoiqu'il y eut trois armées sur la

scène au troisième acte, les huées des spectateurs mirent en fuite tous ces fiers combattans.

AMÉNOPHIS, tragédie de Saurin, 1750.

Cette tragédie, malgré la multiplicité de ses incidens, n'est pas sans quelqu'intérêt, mais le style en est faible. Son dénouement a été plusieurs fois employé.

AMESTRIS, tragédie de Mauger, 1747.

On fit, dans le tems, une parodie-pantomime, en un acte, de cette tragédie, sous le titre du *Polygame;* elle fut jouée à l'Opéra-Comique; en voici le sujet. Pierrot, marié et inconstant, a fait la conquête d'une coiffeuse, et veut épouser le nouvel objet de son amour. Il fait donner congé à sa femme par un huissier; celle-ci déchire le papier, vient trouver sa rivale, et met en pièces la boutique de cette coiffeuse; un déluge de poupées, de coiffures et de papillottes voltige par la fenêtre; la mère même de la coiffeuse en est précipitée. La fille se sauve au milieu des débris, et va trouver Pierrot, qui la conduit chez le notaire, pour passer avec elle un contrat de mariage. Alors survient sa femme, qui fait voir au notaire que Pierrot est son mari. Les témoins indignés jettent la coiffeuse dans la mer; et Pierrot, accablé de douleur, veut se poignarder, mais sa femme l'en empêche; enfin, il se retire, trop puni de se voir obligé de vivre avec elle.

AMI DE LA MAISON (l'), comédie en trois actes, en vers, mêlée d'ariettes, par Marmontel, musique de M. Grétry, aux Italiens, 1772.

Célicour, jeune militaire, amoureux de sa cousine Agathe, est choqué du pédantisme d'un M. Cliton, qui a toute la confiance d'Orphise, mère de sa maîtresse, et qui

même donne à Agathe des leçons de géographie, et à Célicour des leçons de morale. Les unes, que Célicour trouve trop longues, et les autres, qu'il trouve trop sèches, lui déplaisent également. Orphise n'est point favorable à l'amour des deux jeunes amans ; elle voudrait pour sa fille un homme sensé, tel que Cliton, qui, de son côté, ne s'oublie point, et, tout en donnant ses leçons de géographie, fait sa déclaration à son écolière. Il lui écrit une lettre, dont les jeunes gens tirent avantage, en le menaçant de la montrer à Orphise, s'il refuse d'user de l'ascendant qu'il a sur l'esprit de cette femme, pour la déterminer à donner son consentement à leur mariage. Cliton se voit obligé de céder à leur désir, et son avis entraîne celui d'Orphise.

AMI DES LOIS (l'), comédie en cinq actes, par M. Laya, au Théâtre de la Nation, 1793.

Cet ouvrage obtint un succès d'enthousiasme. On y remarque des portraits dessinés avec force, et un plan assez bien conçu. Le style offre souvent de la chaleur, de la noblesse et de l'énergie.

AMI DE TOUT LE MONDE (l'), comédie en un acte, en prose, d'un anonyme, 1673.

Dans une des représentations de cette comédie, à Lyon, un acteur, que le public traitait toujours mal, mais qu'il traita encore plus mal ce jour-là, s'avança sur le bord du théâtre, en s'écriant : *Ingrat Parterre, que t'ai-je fait?* On peut juger combien cette touchante apostrophe divertit l'assemblée. Le lendemain, on ne demandait plus à la porte un billet de parterre ; on disait : *Donnez-moi un Ingrat.*

AMI

AMI DE TOUT LE MONDE (l'), comédie en deux actes, en prose, de M. Picard, au Théâtre de l'Impératrice, 1804.

Parmi les traits les plus originaux, on trouve des choses communes et des négligences, suites nécessaires de la précipitation que met, dans tous ses ouvrages, l'imitateur de d'Ancourt.

AMIEL (N.), directeur associé du Théâtre Montansier.

Il a joué long-tems la comédie avec quelque succès. Il était un peu froid; mais il avait de l'intelligence et du naturel.

AMINTE DU TASSE (l'), pastorale en cinq actes, en vers, par Raissiguier, 1631.

Une anecdote du tems nous apprend que les dames furent très-offensées de ces quatre vers, qui se trouvent dans cette pastorale :

. . . . Le respect près des dames
Ne soulage jamais les amoureuses flammes:
Et, qui veut en amour tant soit peu s'avancer,
Qu'il entreprenne tout, sans craindre d'offenser.

AMIS A L'ÉPREUVE (les), comédie en un acte et en vers, par M. Pieyre, aux Français, 1787.

On trouve peu de comique, mais assez d'intérêt dans cette petite pièce; les scènes en sont filées et coupées avec adresse : le dialogue en est généralement naturel et agréable; on a même applaudi à quelques vers tournés avec facilité, et dans lesquels on trouve de l'esprit et de la grâce. Cet ouvrage, dont le fonds ressemble un pe à celui de l'*Amitié à l'Epreuve*, conte moral de Mar

montel, ne peut que faire honneur à l'auteur de *l'École des Pères*.

AMIS DE COLLÉGE (les), comédie en trois actes, en vers, de M. Picard, au Théâtre-Louvois, 1797.

Trois jeunes gens, après s'être juré une amitié inaltérable au Collége, se retrouvent dans la société. L'un est devenu poëte dramatique; l'autre est menuisier, et le dernier ne fait rien. Le poëte a besoin d'argent; il demande cent écus à emprunter à Derville, qui ne les lui prête qu'avec répugnance; le poëte s'en aperçoit, se fâche et lui rend son argent. Alors il s'adresse au menuisier. Celui-ci promet, et ne peut, avec toute sa bonne volonté, tenir sa promesse. Enfin, Derville est ruiné, et se trouve réduit à se mettre apprentif chez son ami le menuisier. Mais il recouvre sa fortune, presqu'aussitôt qu'il l'a perdue; et, pour cette fois, devenu plus sage, il la partage avec ses amis.

Il y á du mérite dans cet ouvrage, dont le sujet rappelle le conte suivant de Fréron fils :

Certain voleur fut surpris, dans l'instant
Qu'il détroussait à la hâte un passant;
Le guet l'entraîne, et du juge, sur l'heure,
Force lui fut de gagner la demeure.
Or, il advint, par un cas fort plaisant,
Que le Prévôt, tout en l'interrogeant,
Remet en lui son compagnon de classe.
Figurez-vous son ébahissement!
Il croit rêver, il le regarde en face;
Oui... c'est lui-même... hélas! c'est mon vaurien!
Puisque c'est toi, mon cher Giroux, eh bien!
Lui requiert-il, apprends-moi des nouvelles
De nos amis, nos Catons, nos modèles,
Bertrand, Dumont; ils valaient mieux que toi :

Que font surtout Gauthier, Richard, La Rue?
Ils promettaient; ils iront loin, je croi...
Hélas, Monsieur, dit Giroux, l'âme émue,
Tous sont pendus, excepté vous et moi.

AMIS DU JOUR (les), comédie en un acte, en prose, par M. de Beaunoir, aux Italiens, 1786.

Donec eris felix, multos numerabis amicos;
Tempora si fuerint nubila, solus eris.

OVIDE.

Voilà le fonds de cette pièce, dont l'auteur a su tirer bon parti. L'ouvrage est rempli de détails ingénieux, et les scènes en sont bien filées.

AMIS RIVAUX (les), comédie en un acte, en vers, de Forgeot, aux Français, 1782.

Deux jeunes gens aiment une femme charmante, à laquelle ils n'ont point encore avoué leur tendresse. L'un d'eux est un fat; l'autre est modeste, timide et sensible. Ils conviennent tous deux de faire leur déclaration, chacun au nom de son ami, et de s'en rapporter au choix de leur maîtresse. Une lettre, écrite à chacun d'eux, leur indique un rendez-vous; et ce rendez-vous est fixé à la même heure. Les deux amans attendent leur arrêt aux pieds de leur maîtresse, qui se décide pour l'homme modeste. Son ami, qui souscrit gaiement à son bonheur, se relève en disant:

Je puis me dispenser de rester à genoux.

Cette petite pièce a été très-applaudie. Il y règne un comique d'une teinte délicate et gracieuse. Les scènes en

sont adroitement filées, et, ce que l'on regarde, surtout aujourd'hui, comme un grand mérite, les détails sont en général d'un excellent ton.

AMITIÉ. L'amitié, sans être une passion comme l'amour, l'ambition, etc., est un sentiment si doux, si sublime, si consolant pour l'humanité, qu'il a plusieurs fois rempli la scène avec succès. Par sa nature, il est une source de beautés du genre admiratif; et deux amis peuvent être placés dans des situations, qui produisent des beautés non moins dramatiques, que celles de la terreur et de la pitié.

L'importance des intérêts, la grandeur des sacrifices est encore ici nécessaire. L'amitié seule ne peut produire de grands mouvemens au théâtre, que quand un ami sacrifie à son ami un trône, une grande passion, ou même sa vie. Le combat d'Oreste et de Pylade à qui mourra l'un pour l'autre; la dispute d'Héraclius et de Martian, qui se prétendent tous deux fils de Maurice, pour sauver les jours de leur ami, sont ce que nous avons au théâtre de plus touchant dans ce genre.

L'égalité parfaite semble être nécessaire entre les amis, et relever le caractère de l'un et de l'autre. On est fâché de voir, dans *Andromaque*, Pylade si fort au-dessous d'Oreste qui le tutoie, et auquel il répond avec un respect, qui nuit à l'effet, que produirait le spectacle de leur amitié. Il serait beau de voir le représentant de tous les rois de la Grèce tutoyé par son ami. Cette réponse sublime de Pylade à Oreste, dont il a inutilement combattu la passion :

Eh bien! Seigneur, enlevons Hermione!

cette réponse, dis-je, serait bien plus sublime, sans ce mot de *seigneur* qui la dépare.

L'amitié fraternelle, étant plus touchante, semble être encore plus faite pour la scène, où elle ne s'est montrée que rarement. On est fâché que l'amitié d'Antiochus et de Séleucus, dans *Rodogune*, ne produise pas plus d'effet. Corneille s'est privé lui-même des ressources, qu'elle aurait pu lui fournir dans *Nicomède*, en reculant, jusqu'à la fin de la pièce, la reconnaissance des deux frères. On voit ce que l'amitié fraternelle peut produire au théâtre, par le plaisir qu'elle fait dans *Adélaïde*, où elle n'a pu être le fonds du sujet.

L'amitié entre un frère et une sœur a quelque chose de plus doux encore. Électre embrassant, devant Oreste, l'urne où elle croit renfermée la cendre de ce frère chéri, et disputant cette cendre à son tyran, est le tableau le plus touchant que cette amitié puisse offrir.

AMITIÉ A L'ÉPREUVE (l'), comédie mêlée d'ariettes, en trois actes, par Favart, musique de M. Grétry, 1786.

Cette pièce, donnée en deux actes en 1771, en un en 1776, en trois en 1786, fut toujours accueillie du public. C'est un ouvrage charmant; et, pour le prouver, il suffit de nommer les deux auteurs.

AMITIÉ AU VILLAGE (l'), opéra-comique en trois actes, musique de Philidor, au Théâtre Italien, 1785.

Un ancien seigneur de Clémencey a fondé un prix, qui doit être décerné au plus vertueux de sa terre; le vainqueur, en outre, a le droit de choisir une épouse

parmi les filles du village. Ce dernier avantage surtout est bien précieux ; mais, par un de ces raffinemens de délicatesse, qui n'existent plus et qui n'ont peut-être jamais existé, Prosper s'éloigne, pour débarrasser son ami d'un rival. L'amitié de Vincent ne le cède en rien à celle de Prosper, et le prix semble nul à ses yeux, s'il ne le partage avec son ami. C'est ce partage qui termine en effet ce combat et la pièce.

Cet ouvrage, long et monotone, ne comporte qu'un mince intérêt. La musique, quoique de Philidor, a été étouffée sous le poids des paroles.

AMITIÉ RIVALE (l'), comédie en vers, en cinq actes, de Fagan, aux Français, 1733.

Acante, amant de Mélite et ami de Clarice, est sur le point d'épouser sa maîtresse ; mais il s'aperçoit que cet hymen va désespérer Clarice, dont l'amitié est au fonds un amour très-réel. Acante, pour ne point hâter l'infortune de son amie, retarde son propre bonheur. Tel est le nœud de cette intrigue. L'auteur y a joint quelques accessoires, qui ne sauvent point la froide uniformité de cette comédie. Il avoue lui-même qu'elle est dans le genre larmoyant ; c'est un défaut, puisqu'elle ne mène pas jusqu'aux larmes. Cependant les scènes, où Clarice peint si bien son amour, en ne croyant peindre que l'amitié, ont quelque chose qui touche et qui intéresse.

AMI VRAI (l'), comédie en un acte et en prose.

Le fils de madame Melcourt aime une jeune cousine, que sa mère déteste, on ne sait pourquoi, puisqu'elle ne l'a jamais vue. Il a introduit sa maîtresse auprès de sa mère, en qualité de femme de chambre, et s'est vu forcé

de mettre un ami dans son secret. Cet ami feint d'être épris des charmes de la fausse soubrette, et fait part à madame Melcourt du dessein qu'il a formé de l'épouser. Celle-ci, que les qualités de la jeune personne ont séduite, en fait un éloge pompeux, et approuve le mariage. Bientôt tout se découvre; et madame Melcourt alors revient de son injuste prévention, et consent au mariage des amans.

Ces moyens sont usés; en général, l'ouvrage est rempli de longueurs.

AMOUR. Les anciens ont mis peu d'amour dans leurs tragédies. *Phèdre* est presque la seule pièce de l'antiquité, où l'amour joue un grand rôle et soit vraiment théâtral. Dans *Alceste*, il est plutôt un devoir qu'une passion. Les Grecs ne se sont jamais avisés de faire entrer l'amour dans des sujets aussi terribles qu'*Œdipe*, *Électre*, *Iphigénie en Tauride*; au surplus, ils n'avaient point de comédiennes. Les rôles de femmes étaient joués par des hommes masqués; et il semble que l'amour eût été ridicule dans leur bouche.

Chez les Romains, il n'occupa guère que la scène comique. Il est étonnant que la *Didon* de Virgile n'ait point appris aux poëtes, combien l'amour pourrait devenir terrible et théâtral. Peut-être l'était-il dans la *Médée* d'Ovide, si l'on en juge par son grand succès, et surtout par la manière dont il a traité cette passion, dans plusieurs endroits des *Métamorphoses*. L'épisode de *Myrrha* et de *Cynire* est un modèle, que Racine a imité dans *Phèdre*, et surtout dans la confidence de Phèdre à Œnone. Le peu d'amour, qui se trouve dans les pièces de Sénèque, est froid et déclamateur. Le *Cid* espagnol fut la première pièce, parmi les modernes, où l'amour

fût digne de la scène tragique. C'est-là que Corneille apprit le grand art de l'opposer au devoir, et créa un nouveau genre de tragédie. Mais ce poëte illustre ayant depuis contracté l'habitude de le faire entrer dans des intrigues peu dramatiques, où même il ne tenait que le second rang, il devint languissant et froid. Enfin Racine parut, et *Hermione*, *Roxane* et *Phèdre* apprirent comment il fallait traiter l'amour.

Les grands effets, qu'il produisit au théâtre, firent croire qu'une pièce ne pouvait s'y soutenir sans lui. On le fit entrer dans des sujets, où il était absolument étranger. Corneille, dans ses discours sur l'art dramatique, recommande de ne donner à l'amour que la seconde place, et de céder la première aux autres passions. Fontenelle, intéressé à étendre les principes de son oncle, fit de cet usage un précepte dans sa poétique. Racine n'avait encore rien écrit: on crut Fontenelle, appuyé du grand nom de son oncle. Dès-lors, l'on ne vit plus sur la scène tragique que de fades romans dialogués; et des auteurs, qui semblaient n'avoir pas besoin de cette ressource, l'introduisirent dans des sujets, auxquels il était totalement étranger. Enfin Voltaire, après avoir, malgré lui, payé le tribut au goût de son siècle dans *Œdipe*, fit voir dans *Zaïre*, *Alzire*, *Adélaïde*, etc., que l'amour au théâtre doit être terrible, passionné, accompagné de remords; qu'il doit surtout avoir la première place. Il faut que l'amour conduise aux malheurs et aux crimes, pour faire voir combien il est dangereux; ou que la vertu en triomphe, pour montrer qu'il n'est pas invincible. Sans cela, ce n'est qu'un amour d'églogue ou de comédie.

Si l'on est forcé de ne lui donner que la seconde place,

alors il faut imiter Racine, dans l'art difficile de le rendre intéressant, par des développemens délicats du cœur humain, par des nuances fines, et surtout par un style correct et soutenu.

Pour que l'amour soit intéressant, il faut que le spectateur le suppose extrême; que ce sentiment subsiste depuis long-tems; qu'il ne soit pas né devant le public, comme dans les pièces de la Grange-Chancel et de quelques autres, où des princesses deviennent amoureuses, pour avoir vu le héros un moment. Il faut aussi que l'on n'aime pas une femme uniquement pour sa beauté.

On a remarqué que l'on ne s'intéresse jamais sur la scène à un amant, qu'on est sûr de voir rebuté. Pourquoi Oreste intéresse-t-il dans *Andromaque*? C'est que Racine a eu le grand art de faire espérer qu'Oreste serait aimé. Un amant, toujours rebuté par sa maîtresse, l'est toujours par le spectateur, à moins qu'il ne respire la fureur et la vengeance.

On ne s'intéresse jamais non plus aux amans fidèles sans succès et sans espoir, qui, comme Antiochus dans *Bérénice*, disent:

Je pars fidèle encor, quand je n'espère plus.

C'était une idée prise dans la galanterie ridicule des quinzième et seizième siècles. (*Voyez* GALANTERIE.)

Il existe des personnages qu'il ne faut jamais représenter amoureux; les grands hommes, comme Alexandre, César, Scipion, Caton, Cicéron, parce que c'est les avilir; et les méchans hommes, parce que l'amour, dans une âme féroce, ne peut jamais être qu'une passion grossière, qui révolte au lieu de toucher; à moins qu'un

tel caractère ne soit attendri et changé par une passion qui le subjugue.

Si l'on introduit un ambitieux qui soit obligé de parler d'amour, qu'il en parle conformément à son caractère: qu'il fasse servir l'amour-même à ses desseins, comme Assur, ou Catilina dans *Rome sauvée*. Surtout qu'il ne vienne point parler de son amour, en sortant de commettre quelque forfait, moins par amour que par ambition. Si un Oreste produit un si grand effet, quand il revient devant Hermione, après avoir assassiné Pyrrhus par ses ordres, c'est qu'il a été aveuglé par l'amour, et qu'il va être déchiré de remords.

La passion du héros doit paraître dans tous ses discours, et dans toutes ses actions; mais il ne doit jamais raisonner d'amour, comme dans les pièces de Pierre Corneille et de son frère.

Une scène d'amans heureux doit passer fort vîte; et une scène d'amans malheureux, qui appuient sur toutes les circonstances de leur malheur, peut être assez longue sans ennuyer. L'attention n'a plus rien à faire avec des gens satisfaits; elle les abandonne, à moins qu'elle n'ait lieu de prévoir qu'ils tomberont bientôt dans le malheur. Alors ce contraste diversifie très-agréablement le spectacle qu'on offre à l'esprit, et les passions qui agitent le cœur.

AMOUR DANS LA COMÉDIE. Il y est beaucoup plus à sa place, et personne ne l'a jamais contesté. S'il ne joue pas un grand rôle dans les pièces d'Aristophane, c'est, sans doute, parce que l'auteur, occupé à faire sans cesse la satyre du gouvernement et de ses concitoyens, ne s'est point amusé à peindre les symptômes

et les ridicules de cette passion. Mais, quand les poëtes furent forcés de se retrancher dans les bornes d'une censure générale, l'amour entra pour beaucoup dans les pièces de Ménandre, et des poëtes de la comédie nouvelle. Il est le principal ressort des pièces de Plaute et de Térence; et l'on trouve chez eux des peintures très-savantes de cette passion. Nulle autre, en effet, ne paraît plus favorable à la comédie; la finesse, la vivacité des sentimens qu'elle inspire, les brouilleries, les raccommodemens, les dépits, les jalousies, etc., tout concourt à la rendre extrêmement comique. Tantôt, c'est un amant qui fait ce qu'il ne croit pas faire, ou qui dit le contraire de ce qu'il veut dire, qui est dominé par un sentiment qu'il croit avoir vaincu, ou qui découvre ce qu'il prend soin de cacher. Le raccommodement des deux amans dans *la Mère coquette*, la même scène à peu près dans *le Dépit amoureux*, dans le *Tartuffe*, dans *le Bourgeois gentilhomme* : toutes ces scènes, qui ne sont que des développemens de l'ode d'Horace, *donec gratus eram tibi*, sont des modèles en ce genre. Racine, avant qu'il eût perfectionné l'idée qu'il avait de la vraie tragédie, avait développé dans *Andromaque* quelques-uns de ces mouvemens; mais il conçut bientôt après qu'il devait les abandonner à Molière.

Dans la vraie comédie, il faut observer de traiter toujours les scènes d'amans avec gaieté. Cette attention est d'autant plus nécessaire, que ces scènes sont devenues des lieux communs, que le spectateur ne daigne écouter, que quand l'auteur développe, d'une manière comique, les replis du cœur humain, dans la passion qui lui est la plus chère.

AMOUR DANS LA TRAGÉDIE LYRIQUE. On a cru

long-tems, d'après quelques ariettes des opéras de Quinault, et d'après les ouvrages de presque tous ses successeurs, que l'amour, sur la scène lyrique, ne devait être que de la simple galanterie. Ce n'est que cinquante ans après la mort de ce poëte, qu'on lui a rendu justice comme à Racine, sur l'usage qu'il avait fait de l'amour. Ce n'est qu'alors qu'on s'est souvenu que Quinault l'avait peint comme une passion terrible, ennemie du devoir, combattue par les remords, détruisant l'héroïsme, et menant, comme la vraie tragédie, au crime et au malheur. *Alceste*, dans Quinault, comme dans Euripide, offre le triomphe de l'amour conjugal: dans *Thésée*, c'est une Médée qui s'écrie:

Le destin de Médée est d'être criminelle;
Mais son cœur était fait pour aimer la vertu.
. . . .
Mon cœur aurait encor sa première innocence,
S'il n'avait jamais eu d'amour.
. . . .
Mon frère et mes deux fils ont été les victimes
De mon implacable fureur :
J'ai rempli l'univers d'horreur;
Mais le cruel amour a fait seul tous mes crimes.

Dans *Atys*, c'est un amant qui immole sa maîtresse sans la connaître.

Atys, Atys lui-même
Immole ce qu'il aime.

Dans *Roland* et dans *Armide*, ce sont deux héros avilis par l'amour, et qui revolent vers la gloire, en détestant la mollesse où ils ont langui. Dans *Armide*

même, cette morale y est développée d'une façon neuve et frappante. (*Voyez* MORALE.)

Il est donc incontestable que, si l'amour n'a pas occupé la scène lyrique avec autant d'avantage, qu'il a paru dans a tragédie, c'est uniquement la faute des poëtes, et non celle du genre.

Quinault a précisément suivi la route de Racine. Quand il n'a pu rendre l'amour très-théâtral, il l'a rendu intéressant par des développemens et un style enchanteur.

AMOUR A LA MODE (l'), comédie en cinq actes, en vers, par Thomas Corneille, 1651.

On trouve dans cette comédie quelques caractères, qui n'ont pas encore vieilli. C'est la première fois que l'auteur peint des Français, que l'on reconnait bien dans les vers suivans :

> Si chaque objet me plaît, c'est sans inquiétude;
> Jamais de préférence et point de servitude.
> Ainsi, quelque beau feu que je fasse paraître,
> Pour ne rien hasarder, j'en suis toujours le maître.
> Ainsi, divers objets m'engagent tour-à-tour;
> Je me regarde seul dans ce trafic d'amour;
> Et, chassant de mon cœur celui qui m'incommode,
> Si je sais mal aimer, du moins *j'aime à la mode.*

C'est Oronte, gentilhomme Français, qui s'exprime ainsi. On remarque dans la même pièce une certaine Dorothée, qui est un parfait modèle de nos coquettes. Ces deux genres de personnages seront long-tems *à la mode* parmi nous.

AMOUR A L'ÉPREUVE (l'), comédie en un acte, en vers, aux Italiens, 1784.

Linval, tuteur de Rosalie, s'est flatté d'abord de lui

faire accepter sa main : mais, voyant qu'elle aime Dorlis, il se propose de tourmenter un peu les deux amans, et de leur montrer ce qu'il en coûte, pour triompher de son inclination. Il exige de Dorlis qu'il dise en propres termes à Rosalie qu'il ne l'aime pas ; et de Rosalie, qu'elle dise à Dorlis qu'il perd son tems auprès d'elle. Ce qui amène une scène charmante, où les deux amans obéissent de mauvaise grâce. Le tuteur les unit.

On a trouvé dans cet ouvrage une intrigue légère, mais très-agréable, et des détails heureux.

AMOUR AU RÉGIME (l'), comédie en un acte, par MM. Dubois et Chazet, au Théâtre de l'Impératrice, 1807.

Cette bouffonnerie appartenait au Théâtre-Montansier, où, sans doute, elle eût obtenu un brillant succès ; mais, au Théâtre de l'Impératrice, il faut instruire, amuser et plaire par la sagesse du plan, par le naturel du dialogue et par la gaieté vive et décente, qui fait la base de la bonne comédie. Voici, en peu de mots, l'analyse de cette pièce.

Un jeune avocat aime la fille d'un médecin, qui tient une maison de santé ; et, pour être à portée de voir sa belle, il s'avise de faire le malade. Par ce moyen, il s'introduit chez le docteur. Celui-ci lui ordonne un régime si sévère, qu'au bout de trois jours notre homme est sur les dents. C'est dans ce pitoyable état qu'il veut faire sa déclaration à sa maîtresse ; mais elle se moque de lui, avec d'autant plus de raison, qu'elle veut épouser un jeune officier bien portant et bien dispos. Enfin on berne ce malheureux, on le mystifie ; et, après avoir entendu sa confession, on l'invite à venir se restaurer.

AMOUR BIZARRE (l'), opéra-comique en un acte, paroles de M. Le Sur, musique de M. Berton, 1796.

Un jeune officier bien sémillant, bien étourdi, qui se monte la tête pour la première venue, est le héros de cet opéra-comique. On y trouve des quiproquo plus ou moins plaisans, et des situations agréables. La musique a paru digne de son auteur.

AMOUR CACHÉ PAR L'AMOUR (l'), tragi-comédie, pastorale, en trois actes, en vers, par Scudéry, 1634.

Ce petit poëme est embelli de traits fins et délicats; mais l'intrigue en est fort obscure; défaut naturel à tous les ouvrages du *bienheureux* Scudéry.

AMOUR CASTILLAN (l'), comédie en trois actes, en vers libres, avec un divertissement, intitulé *les nations*, par la Chaussée, aux Italiens, 1747.

Cette pièce, tirée d'une comédie espagnole, fut jouée sous les habits de cette nation; ce qui étonna beaucoup, tant le costume alors était mal observé. Elle est vivement intriguée et bien écrite; mais, le fond de l'aventure et les caractères ayant peu de rapport à nos mœurs, elle n'eut qu'un succès médiocre.

AMOUR CHARLATAN (l'), ou la COMÉDIE DES COMÉDIENS, comédie en trois actes, en prose, par d'Ancourt, avec des airs dont la musique est de Gilliers, aux Français, 1710.

C'est un ambigu, où l'auteur s'est proposé de réunir les deux genres des comédies française et italienne.

AMOUR CONJUGAL. On a cru long-tems que

l'*Amour conjugal* n'était pas propre au théâtre ; cette opinion était sans doute fondée sur ce que la possession refroidit les désirs, et que les sentimens du devoir ne sauraient être aussi vifs, que ceux qui sont irrités par la défense. Si l'expérience du théâtre a souvent confirmé ce préjugé, ce n'est pas à la nature, c'est aux poëtes qu'il faut s'en prendre. Ou ils n'ont pas mis les époux dans des situations assez fortes, pour déployer une passion vive, ou ils n'ont pas mis dans leurs discours les sentimens de délicatesse, et la chaleur qu'ils prodiguaient dans les discours des Amans. En un mot, ils ont moins fait sentir la passion que le devoir ; et il est vrai que ce n'est pas assez. Ils pouvaient bien par-là gagner l'approbation, exciter même l'admiration, mais non pas cette pitié qui fait entrer, pour ainsi dire, toute l'âme du spectateur dans les intérêts du personnage. Si l'on accorde l'excès de la passion avec les règles étroites du devoir ; si deux personnes sont l'une à l'autre par sentiment, ce qu'elles doivent être par vertu ; si leurs discours et leurs actions sont tout ensemble passionnés et raisonnables, on intéressera beaucoup plus que par des mouvemens déréglés. En effet, l'on porte au théâtre une raison et un cœur. Il faut satisfaire l'un et l'autre. Si les acteurs agissent par vertu, voilà notre sensibilité exercée ; mais, si la passion et la vertu sont d'accord, voilà tous nos désirs remplis.

Il est étonnant que les modernes aient été prévenus si long-tems contre l'*Amour conjugal*. L'*Alceste* d'Euripide aurait dû leur apprendre, qu'il pouvait devenir touchant et dramatique. Le mauvais succès de *Pertharite* fit croire quelque tems que l'Amour conjugal, très-respectable d'ailleurs dans la société, n'était point recevable sur la scène.

Ce

Ce fut la tragédie de *Manlius*, par la Fosse, qui attaqua la première ce préjugé ridicule. On fut touché de l'amour de Valérie pour son époux, de la tendresse héroïque de ses sentimens, du respect qu'elle mêle à son amour, enfin du ménagement, avec lequel elle sonde le cœur de son époux, pour y rappeler la vertu, et pour assurer son bonheur et sa vie.

Le concours de ces sentimens forme un caractère, si passionné et si raisonnable tout ensemble, que, malgré la terreur, qui domine dans la pièce, on sent encore une espèce de joie à la vue d'une héroïne, en qui la passion et le devoir ne sont qu'une même passion.

Si l'Amour doit être réciproque entre les amans, cette règle acquiert un nouveau degré de force, relativement à l'Amour entre les époux. Si l'un des deux n'était pas aimé autant qu'il aime, il en serait, en quelque sorte, avili, et l'autre paraîtrait injuste. Il faut qu'ils soient tous deux dignes de ce qu'ils font l'un pour l'autre; et le témoignage mutuel qu'ils se rendent devient, pour le spectateur, le gage assuré de ce qu'ils ont d'intéressant et d'estimable.

Le grand succès d'*Inès de Castro* fit tomber pour jamais le préjugé contre l'*Amour conjugal;* mais il n'en parut pas moins difficile à traiter, puisqu'il ne s'est guères montré depuis sur la scène, jusqu'à l'*Orphelin de la Chine*, où Voltaire a fait voir une femme, qui a épousé son mari dans un tems, où elle aurait aimé un amant, qui depuis est devenu son maître, et à qui elle déclare qu'elle aimerait mieux mourir, que de lui sacrifier un époux qu'elle chérit et respecte. Si ces beautés sont moins touchantes, elles sont aussi d'un genre plus difficile et plus délicat, et prouvent que l'*Amour conjugal* fera toujours

grand plaisir au théâtre, quand la situation sera vive, et qu'elle sera traitée avec art.

AMOUR CONJUGAL (l'), ou l'Heureuse Crédulité, comédie en un acte et en prose, aux Italiens, 1781.

Un grave président et sa vieille femme s'opposent au mariage de leur neveu avec une jolie pupille ; mais, pour les punir de leur ridicule obstination, le valet, qui est dans les intérêts du jeune homme, persuade au président que l'amour du neveu pour Rosalie n'est qu'une feinte, et qu'il est réellement amoureux de la présidente. Le rusé valet en fait croire autant à la présidente. Il fait plus, il fait entendre au mari que le neveu va enlever sa femme; et à celle-ci, que son mari doit enlever Rosalie. La jalousie et ses tourmens amènent la catastrophe. Le valet, tout en avouant ses fourberies, fait sentir aux deux époux les chagrins, que leur résistance a causés aux deux amans. On trouve des scènes comiques dans ce léger ouvrage.

AMOUR DIABLE (l'), comédie en un acte, en vers, de le Grand, avec un divertissement, au Théâtre-Français, 1708.

Un lutin amoureux, qui faisait grand bruit à Paris, en 1708, a fourni le sujet de cette pièce. Léandre, amant d'Hortense, y contrefait le *Diable*, et vient à bout, par ce moyen, d'obliger le père de cette fille, grand alchimiste, à la lui donner en mariage, et à renoncer au grand œuvre. Ce caractère, de chercheur d'or, fournit une ample matière au ridicule et à la plaisanterie. On a fait, dans le tems, la critique de cette pièce en ce peu de mots : Le » père est un fou ; la fille, une effrontée ; l'enfant, un li- » bertin ; le précepteur, un ivrogne ; l'amant, un subor- » neur ; la mère même fait assez voir qu'elle ne vaut pas

» grand'chose, puisqu'elle se soucie peu que son mari soit » au diable ».

AMOUR et la FOLIE (l'), opéra comique en trois actes, de M. Desfontaines et de M***, au Théâtre-Italien, 1782.

Les garçons et les filles d'un village sont en mésintelligence, quand arrive l'Amour, qui, au moyen d'un élixir, veut réconcilier tous les cœurs. Jeunes, vieilles, toutes en boivent, et toutes en ressentent les effets; alors, survient la Folie, qui reconnaît l'Amour; on s'agace, on se querelle, on se donne même un rendez-vous, pour se battre en champ clos. Du premier coup qu'a reçu l'Amour, il est devenu aveugle; alors, Mercure, sous les traits d'un bailli de village, assemble les villageois, pour juger le procès entre l'Amour et la Folie; et, attendu que le susdit bailli a lieu de se plaindre de l'un et de l'autre, il les condamne à devenir inséparables, et enjoint à la Folie de servir de guide à l'Amour.

Cette pièce, tirée d'un conte de Lafontaine, a obtenu un succès décidé.

AMOUR et la RAISON (l'), comédie en un acte et en prose, par M. Pigault le Brun, au Théâtre Français de la rue Feydeau, 1798.

Il est souvent arrivé que des pièces, jouées dans l'origine sur les petits Théâtres, ont ensuite obtenu beaucoup de succès sur les grands : de ce nombre, est celle de l'*Amour et la Raison*, qui, jouée dans l'origine sur les boulevards, fut ensuite jugée digne, par les comédiens français, de figurer sur leur répertoire.

Le culte exclusif, qu'ils rendaient alors à Marivaux, ne leur permettait pas de laisser dans l'oubli une pièce faite, à sa manière. Tous ceux, qui connaissent celle de l'*Amour et*

la Raison, conviennent qu'elle a beaucoup d'analogie avec les ouvrages de cet auteur ; c'est-à-dire, que le fonds et le comique sont nuls, mais qu'elle est dialoguée avec beaucoup d'esprit, et que les scènes en sont parfaitement filées.

AMOUR et la VÉRITÉ (l'), comédie en trois actes, en prose, de Marivaux, aux Italiens, 1720, non imprimée.

Marivaux dit, en sortant d'une loge, où il était incognito à la représentation de cette comédie, qui n'eut point de succès : qu'elle l'avait plus ennuyé qu'un autre, attendu qu'il en était l'auteur.

AMOUR et l'INNOCENCE (l'), opéra comique en un acte, par Favart et Verrière, à la foire Saint-Laurent, 1738.

L'Amour, conduit par le Plaisir dans le séjour de l'Innocence, y rencontre d'abord la Curiosité, qui lui offre son savoir-faire. Elle va chercher l'Innocence ; cette dernière paraît, examine le carquois et les flèches de l'Amour, et danse avec lui ; la Delicatesse se joint à l'Amour; ce dieu profite de ce moment, fait une déclaration en forme, et l'Innocence se rend à ses désirs.

AMOUR et l'INTÉRÊT (l'), comédie en trois actes, en prose, par Fabre d'Églantine, au Théâtre de Monsieur, 1789, et au Théâtre-Français, 1791.

Julie, jeune veuve sensible et jalouse, est sur le point d'épouser le chevalier de Beauchesne ; mais la jalousie lui persuade qu'il fait la cour à Hortense ; un mot d'explication eût tout raccommodé; mais il eût fini la pièce; comme ce n'était pas l'intention de l'auteur, il prête à Julie un frère avide et rusé, qui, désolé de voir passer en

d'autres mains la fortune de sa sœur, envenime si bien à ses yeux la conduite du chevalier, qu'elle consent à lui fermer sa porte, et même à épouser un vieillard : mais la servante de Julie traverse les stratagêmes du frère ; ce combat de ruses dure assez long-tems ; enfin, le frère est battu avec ses propres armes, le vieillard est renvoyé, et les deux amans se marient. Cette pièce est la preuve incontestable, qu'avec de l'esprit et des talens, on peut faire un médiocre ouvrage. Il n'en obtint pas moins un succès d'estime.

AMOUR et l'INTRIGUE (l'), drame en cinq actes et en prose, au Théâtre-Français, 1800.

Cette pièce, imitée d'un drame allemand de Schiller, est pleine d'invraisemblances. Elle tomba dès la première représentation.

AMOUR et MYSTÈRE, comédie-vaudeville en un acte, par M. Pain, au Vaudeville, 1807.

Cette pièce, à trois personnages, renferme une intrigue originale comme le titre, un dialogue rapide et naturel, et des couplets agréables.

AMOUR et PSYCHÉ (l'), opéra, par M. L. D. V., musique de Mondonville, 1760.

Vénus, jalouse de Psyché, arme contr'elle Tisiphone et tout l'enfer ; cette furie s'attache à la persécuter ; mais l'Amour vole pour la délivrer de ses fureurs, et l'arracher des enfers mêmes, où Tisiphone l'avait conduite. Ce poëme, tout en action, occupe, attache et remue comme le roman le plus intéressant : on est touché, attendri, pénétré des malheurs de Psyché ; on ne respire qu'au dénouement, qui satisfait tous les cœurs sensibles.

AMOUREUX DE QUINZE ANS (l'), ou LA DOUBLE FÊTE, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, par M. Laujon, musique de M. Martini, aux Italiens, 1771.

Ce joli ouvrage obtint beaucoup de succès ; c'est le chef-d'œuvre du doyen des vaudevillistes, et le titre qui l'a fait recevoir à l'Académie française.

AMOUR EXILÉ DES CIEUX (l'), comédie en un acte et en vers, de madame Dufresnoy, aux Français, 1788.

L'Amour a été exilé des Cieux pour ses fredaines ; et, comme il se trouve sur la terre avec Hébé, Flore et Psyché, il veut tirer parti de son exil, et jouer quelque tour aux trois immortelles, surtout à Psyché ; car, dit-il,

Tout exilé qu'on est, il faut que l'on s'amuse.

Voici comment il y parvient. Par un caprice qu'on ne lui soupçonnait pas, Psyché prend les habits d'un chasseur, qu'elle a vu se baigner ; mais les flèches du chasseur se trouvent trop pesantes, et l'Amour vend les siennes, que Psyché lui achète sans le connaître ; car le petit dieu s'est fort bien déguisé. Alors Psyché vient retrouver ses compagnes, et leur raconte son aventure. Les trois déesses se passent tour-à-tour les flèches de l'Amour, qui leur paraissent jolies, et se sentent aussitôt brûler d'un feu dévorant. Arrive l'Amour, qui vient jouir de son triomphe. Les déesses ne tardent pas à s'apercevoir de la ruse, et Psyché veut en punir l'auteur, en le perçant de ses propres traits. L'Amour demande grâce ; en ce moment, Mercure descend sur un nuage, et lui annonce que son exil est terminé, et que les Dieux ont ordonné son hymen avec Psyché ; l'Amour et Psyché sont unis.

Cette pièce, qui sert de pendant aux *Grâces* de Saint-

Foix, n'a ni la vivacité, ni l'intérêt de ce charmant ouvrage, mais elle en a souvent la fraîcheur et la délicatesse; aussi a-t-elle tour-à-tour excité des murmures et des applaudissemens.

AMOUR EXTRAVAGANT (l'), ou LES FILLES AMOUREUSES DU DIABLE, pièce en trois actes, aux Italiens, 1717.

Lélie, revenant de ses voyages, et près d'arriver chez le docteur son père, est attaqué par des voleurs qui le réduisent à mendier, pour achever sa route. Flaminia, que Pantalon son père veut obliger à épouser Mario, est près de tout entreprendre, et même d'avoir recours au Diable, pour éviter ce mariage; elle prend Arlequin, qui lui apparaît en ce moment, pour l'esprit infernal; comme elle n'est pas peureuse, elle souhaiterait seulement qu'il eût choisi une figure plus agréable. Lélie, qui a entendu ce discours, profite de la circonstance, et se montre à la place d'Arlequin qu'il fait esquiver; il persuade à Flaminia qu'il est, non pas un diable, mais un esprit follet qui mettra tout en usage, pour rompre un hymen qui lui déplaît. Silvia voudrait avoir aussi quelque commerce avec cet esprit; mais Flaminia, qui en est jalouse, ordonne à Lélie de reprendre sa laide figure. Ce qu'il exécute, en substituant adroitement Arlequin à sa place. Transportée de cette aventure, Flaminia court en faire part à son père, qui la traite d'extravagante. Le docteur, qui n'y croit pas davantage, demande à Lélie, s'il pourrait lui donner des nouvelles de son fils; celui-ci, qui le reconnaît pour son père, lui promet de le lui montrer, avant la fin de la journée. En effet, il lui remet une médaille, au moyen de laquelle il se fait reconnaître; et enfin il épouse Flaminia.

AMOUR FILIAL (l'), opéra comique en un acte; paroles de du Rosoy, musique de M***, au Théâtre Italien, 1786.

La morale et le sentiment sont des qualités communes à tous les hommes; mais la manière de l'exprimer diffère, selon le plus ou le moins d'éducation et d'énergie. Faire de belles phrases, et les placer dans la bouche d'une demi-douzaine de villageois, est un contre-sens au théâtre et partout; voilà le défaut principal de cette petite pièce, qui n'en est pas moins longue.

AMOUR FILIAL (l'), opéra, en un acte, paroles de Dumoustier, musique de M. Gavaux, au Théâtre-Feydeau, 1792.

Les enfans de deux vieillards Suisses, dont l'un a sauvé la vie à l'autre, dans un combat, livré trente-cinq ans auparavant, s'aiment d'un amour mutuel, et n'en aiment pas moins leurs vieux pères; la jeune fille est pauvre, mais cet obstacle est levé, au moyen d'une reconnaissance entre les vieillards. En effet, le père du jeune homme reconnaît à peine son sauveur dans son camarade, qu'il conclut le mariage des deux jeunes amans. La musique de cet ouvrage a obtenu et mérité un brillant succès.

AMOUR FRANÇAIS (l'), comédie en un acte, en vers, par Rochon de Chabanes, aux Français, 1779.

L'auteur a voulu montrer, dans cette pièce, que rien n'est plus propre, qu'un amour honnête, à enflammer un jeune homme pour la gloire. Un officier, nommé Damis, aime une jeune veuve sa cousine. Il a obtenu un congé, et veut en profiter pour rester auprès d'elle; mais la veuve déclare qu'on ne peut obtenir sa main, qu'en se distinguant dans son état. On annonce en ce moment que

la guerre est prochaine. Damis, enflammé pour la gloire, ne demande plus qu'à mériter, à force d'exploits, la main de sa belle cousine. Celle-ci se rend à des sentimens si nobles; et l'oncle de Damis, qui jusqu'alors s'était opposé à ce mariage, est le premier à l'accélérer.

AMOUR MAITRE DE LANGUE (l'), comédie en trois actes, en prose, avec un prologue, par Fuzelier, aux Italiens, 1718.

Cette pièce, dont le sujet est tiré du roman de *Zaïde*, est intéressante, mais faiblement écrite, comme tous les ouvrages de son auteur.

AMOUR MÉDECIN (l'), comédie en trois actes, en prose, de Molière, 1665.

Ce n'est pas la première fois que Molière met les médecins en jeu. Est-ce, comme on l'a dit, la suite d'une brouillerie domestique, ou l'effet du ridicule, que ce comique inimitable crut remarquer dans le maintien, les dehors, et le jargon scientifique des médecins de son temps? Nous le croyons : Molière était homme; il pouvait faire servir son art à sa vengeance; mais il était trop grand homme, pour préférer la vengeance à son art. Il envisagea donc les médecins comme les marquis. Ces deux genres de personnages lui parurent propres à égayer ses tableaux; ils y trouvent souvent place, mais ils n'en forment jamais la figure principale.

Molière, dans *le Festin de Pierre*, avait déjà fait une levée de boucliers contre les médecins; mais l'attaque fut plus vive et plus déterminée dans l'*Amour médecin*; ce qui avait fait dire, que sa haine, contre cette profession, n'avait commencé à se montrer que dans cette pièce. On observe que Molière n'avait fait à cet égard, que ce

qu'avait fait Montaigne, dans le chap. 37 du 2e. livre de ses *Essais*. De tout tems, cette profession fut en butte aux traits des auteurs comiques; et Molière ménagea plus les médecins que Gui-Patin, médecin lui-même. Il définissait un médecin: un homme que l'on paye, pour conter des fariboles dans la chambre d'un malade, jusqu'à ce que la nature l'ait guéri, ou que les remèdes l'aient tué. Pour rendre ses plaisanteries plus agréables, dans le jeu de cette pièce, qui fut d'abord représentée devant le roi, l'auteur y joua les premiers médecins de la cour avec des masques, qui ressemblaient aux personnages qu'il avait en vue. Ces médecins étaient de Fougerais, Esprit, Guénaut et d'Aquin. Comme Molière voulait déguiser leurs noms, il pria son ami Boileau de leur en forger de convenables. Boileau en composa en effet qui étaient tirés du grec, et qui désignaient le caractère de chacun de ces messieurs. Il donna à de Fougerais le nom de *Desfonandrès*, qui signifie tueur d'hommes; à Esprit, qui bredouillait, celui de *Bahis*, qui signifie jappant, aboyant. *Macroton* fut le nom qu'il donna à Guénaut, parce qu'il parlait lentement; et enfin celui de *Tomès*, qui signifie un saigneur, à d'Aquin qui ordonnait souvent la saignée.

AMOUR MUSICIEN (l'), comédie en un acte, en vers, de Paul Poisson, 1743.

Un magistrat, qui prétendit que Poisson l'avait voulu jouer dans cette pièce, empêcha qu'elle ne fut représentée.

AMOUR POUR AMOUR, comédie en trois actes,

en vers libres, avec un prologue et un divertissement, par la Chaussée, aux Français, 1742.

Amour pour amour est peut-être, après l'*Oracle*, *les Grâces et Zénéide*, ce que nous avons de plus agréable dans le genre de la féérie. Le plan n'en est pas neuf, mais il n'en est pas moins ingénieux.

Le génie Azor a été chassé de l'empire aérien, pour avoir dédaigné les avances de sa souveraine; son exil et sa métamorphose ne doivent finir, que lorsqu'il aura su toucher une personne jeune et belle, à qui le mot d'aimer soit inconnu, à qui Azor ne puisse l'expliquer, et qui dise enfin par impulsion : *c'est Azor que j'aime*. Zaleg, autre génie exilé à la suite d'Azor, poursuit de son côté Nadine, autre bergère; il lui fait présent de quelques oiseaux, à qui il a appris ces mots, qu'ils répètent sans cesse : *Zaleg aime Nadine*. Mais Nadine, qui aime le mystère, rend les oiseaux. Azor n'a point pris la même précaution pour instruire Zémire. Mais il est assez singulier que la jalouse Fée prenne ce soin pour lui. C'est elle qui, sous le nom d'Assan prince de Perse et petit-maître, apprend à Zémire ce que c'est que l'amour, et comment on l'exprime. Zémire se sert de cette découverte pour dire : *c'est Azor que j'aime*. Alors le charme est rompu.

C'est beaucoup d'avoir su tirer trois actes d'un sujet aussi simple, et surtout d'avoir su amuser durant ces trois actes.

AMOUR PRÉCEPTEUR (l'), comédie en trois actes, en prose, avec un divertissement, par Gueulette, aux Italiens, 1726.

Alberti veut marier son fils Lélio avec une jeune fille

d'environ onze ans, que son père en mourant a laissée sous sa tutelle, avec cent mille écus de bien. Alberti trouve ce parti trop avantageux, pour le laisser échapper; mais, par malheur, son fils ne saurait se résoudre à l'accepter. Il est amoureux de Flaminia, et déclare que jamais il n'aura d'autre épouse; mais, comme il est fort jeune, on pense à lui donner un précepteur, jusqu'au tems du mariage. Flaminia, qui apprend ce qui se passe, se déguise en docteur, et trouve moyen de se faire rechercher par Alberti pour l'éducation de son fils. Elle entre en effet, dans sa maison, en qualité de *précepteur;* et divers incidens amènent des reconnaissances, qui lèvent tout obstacle à leur mariage.

AMOUR ROMANESQUE (l'), opéra en un acte, par M. Charlemagne, musique de M. Wolf, à l'Opéra-Comique, 1799.

Le fonds de cette pièce est léger, comme celui de presque tous les ouvrages de l'auteur; mais on y remarque des situations piquantes, et un style agréable.

AMOUR SECRET (l'), comédie en un acte, en vers, de Philippe Poisson, au Théâtre Français, 1740.

Éraste et Clitandre sont amis. Le dernier engage Éraste à demander pour lui en mariage Lucile, nièce de Géronte; la démarche réussit; mais Éraste et Lucile sont devenus subitement amoureux l'un de l'autre. De son côté, Clitandre a déjà changé de résolution; le mariage l'effraye; et, instruit de l'amour qu'Éraste est bien résolu de cacher et de vaincre, il s'amuse quelque tems de son embarras, et finit par hâter lui-même l'union des deux amans.

AMOUR TYRANNIQUE (l'), tragi-comédie en cinq actes, en vers, de Scudéry, 1638.

Tyridate, roi de Pont, est d'un caractère féroce. Époux infidèle, il méprise les charmes, les pleurs, la tendresse, la générosité d'Ormène, et la condamne à mourir. Amant aveugle et furieux, il sacrifie les devoirs les plus sacrés aux intérêts d'un amour incestueux; fils ingrat, rebelle et dénaturé, il met aux fers Orosmane, son père, le dépouille de ses états, ose même attenter à ses jours, et se porter aux plus affreux excès contre Tigrane, son frère, époux de Polyxène, qu'il aime et qui le déteste. Enfin, le frère d'Ormène, pour venger les injures d'une famille désolée, près de périr honteusement, vient attaquer Tyridate, le fait prisonnier, et rétablit l'ordre et le calme. On trouve des traits hardis, des situations frappantes et de beaux mouvemens, dans cette tragédie. Pour forcer Tygrane à quitter une tour, où il s'est retiré avec Polyxène, on lui présente le roi son père, chargé de fers; un poignard est levé sur lui, pour punir son refus. Cette situation a été souvent imitée par nos auteurs modernes.

Cette pièce, quoique très-médiocre, eut le succès le plus brillant, et on la regarda comme un chef-d'œuvre. Le cardinal de Richelieu, après l'avoir vu représenter, dit: cet ouvrage n'a pas besoin d'apologie; et il se défend assez de lui-même. Sarrazin, lorsqu'on l'imprima, mit à la tête un discours adressé à l'Académie Française, pour prouver les grandes beautés de cet ouvrage, et les grands talens de son auteur.

AMOUR VENGÉ (l'), comédie en un acte, en vers, par Lafont, 1712.

Clidamis et Lucile, que leurs parens destinaient à s'é-

pouser, dérangent ce projet par leur indifférence. Merlin, valet de Clidamis, et Nérine, soubrette de Lucile, forment le dessein de les rendre amoureux l'un de l'autre. Merlin fait entendre à son maître qu'il a su plaire à Lucile, et Nérine persuade à sa maîtresse qu'elle a vaincu la froideur de Clidamis. Les deux indifférens se laissent conduire à une entrevue, pour jouir de leur triomphe réciproque. Tous deux croient se jouer ; mais la feinte se réalise : ils deviennent subitement amoureux.

Avant que les Pantins eussent régné à Paris, la mode avait mis un bilboquet entre les mains de la plupart des Parisiens. Cette niaiserie monta même sur le théâtre ; et l'on vit, il y a plus de cinquante ans, la Desmares s'en amuser dans la comédie de l'*Amour vengé*, au grand étonnement du parterre.

AMOUR USÉ (l'), ou LE VINDICATIF, comédie en cinq actes, en prose, par Néricault Destouches, aux Français, 1741.

Une vieille folle, qui veut épouser un jeune homme, et contracter un mariage clandestin ; un vieillard, qui veut faire la même sottise ; un autre homme, qui donne les trois-quarts de son bien, pour faire enrager ses deux amis ; une intrigue mal tissue ; un dénouement imprévu ; quatre notaires sur la scène : voilà quel est l'*Amour usé*.

AMOURS A LA CHASSE (les), comédie en un acte, par Coypel, aux Italiens, 1718.

Vertron, maître-d'hôtel ordinaire du roi, et nommé à l'ambassade de Moscovie, avait à son service deux Allemands, doués d'une habileté extraordinaire à donner du cor ; il voulut en procurer le plaisir au public ; et, pour amener cette nouveauté, Coypel composa cette pièce

italienne mêlée de scènes françaises, avec un divertissement.

AMOURS ANONYMES (les), comédie en trois actes, en vers, avec des divertissemens, par Boissy, aux Italiens, 1735.

Un mari et sa femme, qui s'adorent secrettement; une coquette, qui se flatte d'avoir subjugué un homme qui ne l'aime point; une jeune personne, qui se prend de belle passion pour un vieil Adonis; un petit-maître fastidieux, détesté du beau sexe, et qui s'en croit l'idole; un arlequin, qui cesse d'être muet, pour conter fleurettes à une suivante : tels sont les personnages des *Amours Anonymes.*

AMOURS AQUATIQUES (les), comédie en un acte, en prose, par Le Grand, aux Italiens, 1721.

Les amours d'Alphée pour Aréthuse sont traversés par le dieu du fleuve Ladon, et par la nymphe de la rivière d'Érymanthe, qui sont amoureux, le premier d'Aréthuse, et l'autre d'Alphée; mais tout se concilie; Alphée épouse Aréthuse, et le dieu du Ladon, la nymphe Érymanthe.

AMOURS D'ANGÉLIQUE ET DE MÉDOR (les), tragédie de Gilbert, 1664.

Cette pièce est intéressante; mais le style en est faible et sans couleur.

AMOURS D'ANTOINE ET DE CLÉOPATRE (les), ballet pantomime en trois actes, de M. Aumer, musique de M. Kreutzer, à l'Opéra, 1808.

Les Amours d'Antoine et de Cléopâtre ont fourni le sujet de plusieurs tragédies. On admire, dans le premier acte du nouveau ballet, le beau spectacle de Cléopâtre,

remontant le Cydnus sur cette galère, si fameuse dans l'antiquité; le second est consacré aux fêtes, que cette reine donne au voluptueux Antoine; le troisième se termine par l'incendie du palais, sous les ruines duquel Cléopâtre veut ensevelir Octave son vainqueur.

Cet ouvrage, bien dessiné, monté avec magnificence, et parfaitement exécuté, méritait le grand succès qu'il a obtenu.

AMOURS D'ARLEQUIN ET DE CAMILLE (les), comédie en trois actes, en prose, par Goldoni, aux Italiens, 1763.

Arlequin et Camille, domestiques de Pantalon, s'aiment et sont dans le dessein de s'unir. Comme Pantalon, qui a élevé Camille, ne permettait point le mariage, vû la pauvreté d'Arlequin, nos deux amans lui ont caché leur amour avec soin; mais la jalousie de Scapin, qui aime Camille, le lui fait découvrir; Scapin, persuadé qu'en éloignant son rival, il pourra parvenir à le faire oublier de Camille, trouve moyen de faire chasser Arlequin. Camille ne tarde pas non plus à être renvoyee par sa maîtresse, épouse de Pantalon qu'elle croit épris de Camille. Ce soupçon est confirmé par Lélio, fils de Pantalon, amoureux de Camille: de cette triple jalousie, naît une suite d'incidens qui servent à nouer l'intrigue, et à la compliquer jusqu'à la dernière scène, où Pantalon, touché de la constance de Camille et de sa générosité, pardonne à Arlequin, et consent à l'unir avec sa maîtresse.

AMOURS D'ASTRÉE ET DE CÉLADON (les), tragédie-comédie-pastorale, en cinq actes, en vers, par Raissiguier, 1630.

La plupart des pastorales de ce temps étaient tirées de *l'Astrée*

l'Astrée de Durfé. Chaque poëte y choisissait l'événement, qui lui paraissait le plus convenable ; celui-ci, pour n'être pas embarrassé sur le choix, a mis en action un abrégé de cinq volumes de ce roman, en commençant par le désespoir de Céladon, et finissant par la reconnaissance et l'union de tous les personnages. Céladon, banni de la présence d'Astrée, s'était jeté de désespoir dans le Lignon :

Mais le dieu du Lignon, pour lui trop pitoyable,
Contre sa volonté, le jeta sur le sable ;
De peur que la grandeur du feu de son amour
Ne changeât, en guérêts, son humide séjour.

La plupart des pensées de cette pièce sont dans ce goût ; mais l'Auteur dit, dans sa préface, qu'on doit lui savoir gré d'avoir développé, en deux mille vers, deux histoires intriguées dans cinq gros volumes.

AMOURS DE BASTIEN ET DE BASTIENNE (les), parodie du *Devin du village*, en un acte, par madame Favart et Harny, au Théâtre Italien, 1753.

Bastienne se plaint de l'infidélité de Bastien. Elle aperçoit Colas, qui passe pour un grand magicien, et le consulte sur ses amours. Elle en apprend que Bastien l'aime toujours, mais qu'il en aime une autre avec elle ; et cette autre est la dame du village ; Colas conseille à cette amante désolée de feindre de l'inconstance, comme le vrai moyen de fixer Bastien auprès d'elle ; Bastienne promet d'user de cet artifice. Le magicien persuade ensuite à Bastien que sa maîtresse a un nouvel amant. Il en est désespéré ; mais l'arrivée de sa maîtresse lui apprend bientôt qu'elle l'aime, autant qu'elle est aimée de lui.

C'est dans le costume simple du rôle de Bastienne, qu'on

a gravé le portrait, et immortalisé les grâces de madame Favart.

AMOURS DE BAYARD (les), ou LE CHEVALIER SANS PEUR ET SANS REPROCHE, comédie héroïque en quatre actes et en prose, mêlée d'intermèdes, par M. Monvel, au Théâtre-Français, 1786.

Ce n'est pas dans l'histoire de Bayard qu'il faut chercher le sujet de cette pièce ; l'auteur l'a puisé dans la bibliothèque des romans, année 1780. Il nous semble que l'on a trop compté sur le grand nom du héros, et sur l'actrice chargée du rôle de madame de Randan. Cet ouvrage, qui attira une foule immense, lors de ses premières représentations, n'obtint qu'un succès fort équivoque. Il y a pourtant, dans la pièce, plusieurs grands événemens, qui réussissent dans un mélodrame. Un enlèvement, un combat à outrance, l'intervention d'un roi. Peut-être, ces situations bien combinées devaient plutôt produire un beau spectacle, qu'un bon ouvrage. Quoi qu'il en soit, le dialogue est rempli de traits heureux, qui font honneur au talent de M. Monvel.

On a donné, en 1808, une reprise de cette comédie, au Théâtre de l'Impératrice.

AMOURS DE CALOTIN (les), comédie en trois actes, en vers, par Chevalier, 1664.

La critique de quelques comédies de Molière fait la matière du premier acte, qui n'a presque aucun rapport avec le reste. Un chevalier railleur dit à un marquis, zélé partisan de Molière :

Hors Molière, pour vous il n'est point de salut.

AMOURS DE CHÉRUBIN (les), comédie, en trois actes et en prose, de M. Desfontaines, au Théâtre-Italien, 1784.

L'auteur, d'après le caractère donné au petit page, dans *la Folle Journée*, en a fait l'Amant aimé de quatre jeunes filles de village, qui, toutes séparément, viennent à un rendez-vous dans un bosquet, en faisant croire à leurs parens, qu'elles viennent entendre chanter un rossignol. Ce cadre, qui donne lieu à l'auteur de rappeler et de parodier plusieurs situations du *Mariage de Figaro*, est rempli par les galantes espiégleries de Chérubin.

AMOURS DE COUCI (les), ou LE TOURNOI, comédie en trois actes, en prose, au Théâtre de Monsieur, 1790.

Il paraît que l'auteur a puisé son sujet dans le joli conte de M. de Mayer, qui avait déjà fourni à M. Monvel la pièce *des Amours de Bayard*. A l'exception qu'il y a plus de froideur et moins d'intérêt dans *les Amours de Couci*, c'est absolument la même chose. Les noms pourtant y sont changés. Au lieu de madame de Randan, c'est madame de Ragnac; au lieu de Sotomayor, c'est don César: mais *le Tournoi*, qui devrait intéresser, déplaît, parce qu'on y voit deux Champions se battre, à la place de Couci et de don César.

AMOURS DE DIANE ET D'ENDYMION (les), tragédie de Gilbert, 1657.

Cette pièce est aussi mal conçue que faiblement écrite; Gilbert la fit à Rome, par l'ordre de la reine Christine de Suède, à laquelle il était attaché, quelques années avant

que de la faire représenter à Paris. Loret a dit dans sa gazette burlesque :

Cette histoire d'Endymion,
Qui, selon mon opinion,
Est celle aussi de tout le monde,
En plusieurs beaux traits est féconde;
Et fait juger Monsieur Gilbert,
Ecrivain tout-à-fait expert.

AMOURS DE DIDON ET D'ÉNÉE (les), tragédie en trois actes, par Montfleury.

On trouve, dès le premier acte de cette tragédie, une situation intéressante. C'est lorsqu'Iarbe, rival d'Énée, apprend à Didon que le prince Troyen est prêt à la fuir; et que la douleur de la reine trahit un amour, qu'elle voulait tenir caché. Ses reproches suspendent le départ d'Énée; ce prince y renonce même entièrement : mais l'ordre des dieux, et l'apparition de son père Anchise, hâtent de nouveau sa fuite. C'est Iarbe lui-même qui la protége. L'Auteur fait usage de la rivalité de ces deux princes; mais il évite de rendre le Numide plus intéressant que le Troyen. Il s'est surtout bien gardé de lui mettre dans la bouche certaines vérites dures, qui humilieraient trop son rival, comme on l'a fait dans une autre tragédie de *Didon*, plus moderne.

AMOURS DE JUPITER et DE SÉMÉLÉ (les), tragédie avec des machines, par Boyer, 1666.

On remarque de l'imagination dans cette pièce; mais on connaît le style de l'auteur.

AMOURS DE LA GUIMBARDE (les), pièce en un

acte, à cinq personnages, et toute en chansons et en vers gascons, par Thulin, à Béziers, 1629.

Cette pièce est une des treize comédies, insérées dans un livre intitulé : l'*Antiquité du Triomphe de Béziers, au jour de l'Ascension*. Pour avoir l'intelligence des motifs de cette fête, il faut savoir que, la ville de Béziers ayant été délivrée des ennemis, le jour de l'Ascension, on a institué une cérémonie, pour en conserver le souvenir. Ce jour-là, les peuples voisins se rendent dans cette ville ; on y tient une foire ; on y fait une procession ; on y célèbre des jeux. Des pièces dramatiques font partie de la solemnité de ce jour. Il faut savoir encore qu'il y a dans la ville une grosse statue de pierre, qu'on croit représenter un ancien capitaine nommé Pierre Pécruce, que le peuple, par corruption, nomma Pépesuc ; c'est ce même Pépesuc qui joue le plus grand rôle, dans la plupart de ces pièces.

AMOURS DE LOUIS-LE-GRAND et de Mlle. DU TRON (les), comédie anonyme, en cinq actes, en prose.

On suppose, dans cette pièce, Louis XIV amoureux de Mlle. du Tron, nièce de Bontems, son premier valet-de-chambre ; il a plusieurs entretiens avec elle ; mais, en voulant lui donner des preuves de sa passion, il ne fait que lui prouver sa faiblesse morale et physique. Ces conversations sont souvent interrompues par madame de Maintenon, qu'on représente comme une femme jalouse, qui, par toutes sortes de moyens, veut retenir son vieil amant ; par le Père de la Chaise, qu'on peint comme un homme hypocrite et ambitieux ; par Fagon, médecin, et Pontchartrain, ministre, tous deux amis de madame de Maintenon ; et par plusieurs autres encore. Enfin, quand l'auteur veut

terminer sa pièce, il introduit sur la scène le Roi et Mlle. du Tron, qui se jurent un amour éternel.

Nous citerons ici un passage, tiré des *Questions sur l'Encyclopédie*, par Voltaire. Voici ce qu'on trouve, dit-il, à la page 183 d'un livre intitulé : *Anecdotes Littéraires*, Les Amours de Louis XIV ayant été jouées en Angleterre, ce prince voulut aussi faire jouer celles du roi Guillaume ; l'abbé Brueys fut chargé par M. de Torcy de faire la pièce ; mais, quoiqu'applaudie, elle ne fut pas jouée, parce que celui qui en était l'objet, mourut sur les entrefaites. Il y a, selon Voltaire, autant de mensonges que de mots dans ce peu de lignes. Jamais on ne joua les Amours de Louis XIV, sur le théâtre de Londres ; jamais Louis XIV ne fut assez petit, pour ordonner qu'on fît une comédie sur les Amours du roi Guillaume; jamais le roi Guillaume n'eut de maîtresse ; ce n'était pas d'une telle faiblesse qu'on l'accusait. Jamais le marquis de Torcy ne parla à l'abbé Brueys ; jamais il ne put faire, ni à lui, ni à personne, une proposition si indiscrette et si puérile ; jamais enfin l'abbé Brueys ne fit la comédie, dont il est question.

AMOURS DE LYSIS et D'HESPÉRIE (les), pastorale allégorique, pour la paix des Pyrénées, par Quinault, 1660.

On prétendit que le cardinal Mazarin avait donné le sujet de cette pièce, et que M. de Lyonne y travailla avec Quinault ; on ajoutait que l'original, apostillé de la main de M. de Lyonne, était dans la bibliothèque de Colbert. Il ne s'y est cependant pas trouvé, lorsque le roi acheta les manuscrits de ce ministre.

AMOURS DE MARS et DE VÉNUS (les), ballet de trois entrées, avec un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, 1712.

Le prologue seul de cet opéra a été remis quelquefois au théâtre.

Campra, consultant le musicien Bernier sur un chœur, qu'il composait pour cet opéra : je ne puis, lui dit-il, venir à bout de faire rentrer une partie ; et depuis long-tems je travaille en vain à me tirer de cet embarras. Faites un silence d'une mesure, lui dit Bernier, et certainement vous vous tirerez d'affaire. Il y réussit en effet ; comme fit autrefois Racine, qui, dans une de ses tragédies, ne pouvait trouver une rime : Boileau lui conseilla de suspendre le sens, de mettre des points, et de recommencer une nouvelle période. Par ce petit artifice, il vainquit une difficulté qui lui avait paru insurmontable.

AMOURS DE NANTERRE (les), opéra-comique en un acte, de le Sage, Dorneval, etc., à la Foire Saint-Germain, 1718.

Madame Thomas, mère de Colette, veut épouser Lucas, et s'oppose au mariage de sa fille avec Valère, sous-lieutenant d'infanterie ; Colette feint d'aimer Lucas, pour donner de la jalousie à sa mère, et par-là l'obliger à la marier promptement, pour se débarrasser d'une telle rivale. Lucas, persuadé et enchanté de cet amour, aime mieux être l'époux que le beau-père de Colette. Il ne s'épargne pas sur le compte de madame Thomas, qui l'écoute sans en être vue ; elle entre contre lui dans une grande colère, et ensuite elle se radoucit; mais, Lucas ayant fait la sottise de se laisser engager dans la compagnie de Valère, on ne veut rendre l'engagement, qu'à condition que Valère épousera Colette ; et la pièce finit par un double mariage.

AMOURS DE PROTHÉE (les), ballet en trois actes, avec un prologue, de Lafont, musique de Gervais, 1720.

Prothée, infidèle à la nymphe Théone, qui l'aime, offre ses vœux à Pomone, qui les rejette. Il soupçonne Vertumne d'être son rival; et, pour éprouver s'il est mieux traité que lui, il prend sa figure, et se présente à la déesse sous cette métamorphose. Pomone le prend pour Vertumne, et le traite avec une douceur qui le désespère. Pour se venger, il feint d'être amoureux de Théone; et ce stratagême attire, au véritable Vertumne, des reproches vifs et de durs traitemens; il est enfin justifié par Prothée lui-même, qui, touché de la constance de Théone, lui rend son cœur, et fait cesser le trouble qu'il a causé.

AMOURS DE PROTHÉE (les), parodie en un acte, de le Sage et Dorneval, 1728.

Les comédiens français, le jour de la troisième représentation d'une pièce, qui avait été mal reçue à la première, et qui parut, par des corrections qu'on lui avait faites, vouloir se relever, affichèrent cette pièce dans ces termes: *Corrigée, revue et applaudie.* Cette annonce parut si singulière, que des auteurs forains, le Sage et d'Orneval, dans les *Amours de Prothée*, en firent aussi l'application à une scène de la pièce. Ce Dieu promet à la Nymphe Théone, qu'il lui sera désormais fidèle, assurant que sa constance a été *revue, corrigée;* Théone lui donne la main, en disant: *et applaudie.*

AMOURS DE RAGONDE (les), comédie-opéra, composée de trois intermèdes, de Destouches, musique de Mouret, 1740.

C'est un divertissement burlesque, composé pour la duchesse du Maine; on y fit dans la suite quelques changemens, sans la participation de l'auteur; et on le donna à

l'opéra, sous le titre des *Amours de Ragonde.* Comme on ne savait de qui étaient les paroles, quelques beaux-esprits osèrent se vanter hautement d'en être les auteurs. Destouches, instruit dans sa retraite de ce qui se passait, revendiqua son bien dans une lettre imprimée, et y désavoua les fadeurs lyriques, qu'on avait glissées dans ce petit poëme; c'est un ouvrage extrêmement agréable dans son genre; nous ne connaissions pas encore ces opéra bouffons italiens, qui ont fait tant de bruit parmi nous. *Ragonde* avait donc le mérite de l'invention et de la nouveauté.

AMOURS DES DÉESSES (les), ballet en trois actes, précédé d'un prologue, par Fuzelier, musique de Quinault, 1729.

Le prologue est entre l'Amour et l'Indifférence. La première entrée représente *les Amours de Vénus et d'Adonis;* la seconde, *celles de Diane et d'Endymion;* et la troisième, *celles de Melpomène et de Linus.*

AMOURS DES DIEUX (les), ballet de quatre entrées, avec un prologue, par Fuzelier, musique de Mouret, 1727.

Le prologue représente les jeux funèbres, célébrés par les Sarmates en l'honneur d'Ovide, en reconnaissance de *l'art d'aimer,* que ce poëte avait apporté sur les bords glacés du Danube. La première entrée représente *les Amours de Neptune et de la Nymphe Amimone;* la seconde, *celles de Jupiter et de Niobé;* la troisième, *celles d'Apollon et de Coronis;* et la quatrième, *celles de Bacchus et d'Ariane.*

AMOURS D'ÉTÉ (les), divertissement en un acte, par MM. de Piis et Barré, aux Italiens, 1781.

Cette pièce offre de jolis tableaux, du naturel, de la grâce et beaucoup d'esprit; l'auteur de l'*Année littéraire* ayant critiqué cet ouvrage, d'une manière aussi injuste qu'indécente. M. de Piis, dans une réponse pleine de gaieté et de sel, lui adressa cette épigramme, à propos d'une phrase un peu lourde, où l'on retrouve une demi-douzaine de *que* :

Si, de nos régens du Parnasse,
C'est-là le style régulier,
O Phébus, faites-moi la grâce
De rester toujours écolier,
Pour leur désobéir en classe.

AMOURS DE TEMPÉ (les), ballet héroïque de quatre entrées, 1752.

Ces entrées sont: *le Bal*, ou *l'Amour Indiscret; l'Hymen*, ou *l'Amour Timide; l'Enchantement*, ou *l'Amour Généreux ; les Vendanges*, ou *l'Amour enjoué*. Les paroles ont été attribuées à Fuzelier; la musique est de d'Auvergne.

AMOURS DE THÉSÉE ET DE DÉJANIRE (les), comédie en cinq actes, par Gérard de Vivre, 1577.

La pièce finit par le mariage de Thésée et de Déjanire; et un acteur vient dire à l'assemblée : Messieurs, n'attendez pas que les noces se fassent ici, vu que le reste se fera là-dedans.

AMOURS DE VÉNUS ET D'ADONIS (les), tragédie de Visé, précédée d'un prologue, en vers libres, avec des machines, musique de Charpentier, 1670.

Tout respire, dans cette pièce, la volupté la plus molle et la plus efféminée. Vénus y est représentée comme une Messaline; Adonis est un fat; Mars est un Capitan, qui

se laisse nazarder par un faible rival, et qui n'a pas honte d'avouer, qu'il a besoin que la jalouse Chryséis l'anime à se venger. Les conversations de ce Dieu et de Vénus sont dignes d'un soldat, qui fait des reproches à sa maîtresse.

AMOURS D'OVIDE (les), pastorale en cinq actes, avec un prologue et des machines, par Gilbert, 1663.

Cette pièce n'a presque point d'action; et, au lieu de présenter Ovide avec ce caractère aimable, que l'antiquité nous a tracé, et qu'il a peint lui-même dans ses ouvrages; l'auteur introduit un petit-maître français, qui débite de jolis madrigaux. Corine est trop coquette; et Céphise ne le serait pas moins, si Ovide daignait avoir plus d'adresse.

AMOURS DU PRINTEMS (les), ballet en un acte, paroles de Bonneval, musique de Colin de Blamont, 1737.

Les personnages de ce ballet sont: Flore, Iris, Zéphyr, le Soleil, Éole, un Berger et les suivantes de Flore; on ne l'a point revu au théâtre.

AMOURS DU SOLEIL (les), tragi-comédie en cinq actes, en vers, mêlée de musique et de machines, et précédée d'un prologue, attribué à de Visé, 1771.

Apollon est amoureux de Leucothoé; mais l'Amour lui annonce que Vénus irritée va traverser sa nouvelle flâme. Apollon, craignant peu ces menaces, s'éloigne pour rechercher la princesse qu'il aime. Vénus soulève le ciel et les enfers, pour tirer vengeance d'Apollon; mais ce dieu rit de sa vaine colère; cependant Leucothoé et Palmis sa confidente sont agitées de continuelles frayeurs. Néanmoins, la fureur de Vénus ne pourrait rien, sans la

jalousie de Clytie, qui va découvrir au père de Leucothoé son commerce avec Apollon. Dans son premier transport, ce roi cruel ordonne qu'on enterre la princesse toute vive. Vénus presse l'exécution de cet arrêt, et vient ensuite faire le récit de la funeste mort de la princesse. Le dieu du jour paraît enfin, au milieu de son brillant palais; il métamorphose sa maîtresse chérie en l'arbre qui porte l'encens. L'Amour termine la pièce, et fait ressouvenir Apollon que la prédiction, qu'il lui a faite, est accomplie, puisque Vénus est suffisamment vengée.

AMPHIGOURI, opéra-comique en un acte de Pannard, à la Foire Saint-Laurent, 1739.

Amphigouri est amoureux de la Foire : celle-ci le rebute, parce qu'elle a pris du goût pour Lazzis. L'Opéra, protecteur d'Amphigouri, veut obliger la Foire à l'épouser : pour éviter cette violence, Parade conseille à la Foire de s'enfuir avec Lazzis. Ce projet s'exécute, et Parade en vient faire le récit à Amphigouri. Un Envoyé de l'Opéra amène un divertissement, qui termine la pièce.

AMPHION, acte d'opéra, par Thomas, musique de la Borde, 1767.

Cet acte offre le contraste heureux d'un peuple sauvage, adouci et civilisé par l'harmonie et par les arts. Antiope ne peut souffrir l'horreur de la solitude, depuis qu'Amphion lui a fait éprouver le charme de sa voix; en vain, le chef d'un peuple sauvage lui offre son cœur; elle le refuse; elle s'oppose au sacrifice sanglant, que ce barbare veut faire à ses dieux, en leur immolant des captifs. Amphion triomphe de ces sauvages par le génie de l'harmonie; il obtient même Antiope, de l'aveu de

son rival; et il ajoute à son bonheur, en faisant des heureux. Une ville s'élève, et les peuples se rassemblent, attirés par le charme de ses accens.

AMPHITHÉATRE. Ce terme signifie proprement Milieu, d'où les spectateurs, rangés circulairement, voient également bien. Aussi les Latins le nommaient-ils *Visorium*. C'est, parmi nous, la partie du fond d'une salle de spectacle, ronde ou quarrée, opposée au théâtre, à sa hauteur, et renfermant des banquettes parallèles. Celles du fond sont plus élevées que l'amphithéâtre: l'amphithéâtre domine le parterre. L'orchestre, qui est presque de niveau avec le parterre, est dominé par le théâtre; et le parterre, qui touche l'orchestre, forme, entre l'amphithéâtre et le théâtre, au dessous de l'un et de l'autre, un espace quarré et profond, où, ceux qui sifflent ou applaudissent les pièces, étaient debout, et sont assis.

Chez les Latins, c'était un bâtiment spacieux, rond, plus ordinairement oval, dont l'espace du milieu était environné de siéges, élevés les uns au-dessus des autres, avec des portiques en-dedans et en-dehors. Cassiodore dit que ce bâtiment était fait de deux théâtres réunis. On lui donnait quelquefois le nom de *Cavea :* mais ce mot, qui fut le premier nom des théâtres, n'exprimait que le creux, formé par les gradins en cône tronqué, dont la surface la plus petite, celle qui était au-dessus du premier rang des gradins, s'appelait l'arène.

Au-dessus des loges, était pratiquée une avance en forme de quai, qu'on appelait *Podium*, et qui ressemblait à une longue tribune, ou à un long péristyle circulaire. C'était la place des empereurs et des magistrats. Les gradins étaient au-dessus du *Podium*. Ces gradins formaient les

précinctions en baudrier. Les espaces, contenus entre les précinctions et les escaliers, s'appelaient *cunei*, des coins.

Les plus fameux amphithéâtres étaient ceux de Statilius Taureus, de Trajan, et celui de Curion, qui tournait, dit-on, sur de gros pivots de fer; ensorte que du même amphithéâtre, on pouvait, à son gré, faire deux théâtres divers, sur lesquels on représentait des pièces toutes différentes.

AMPHITRYON, opéra en trois actes de Sédaine, musique de M. Grétry, 1738.

C'est le même sujet que celui de la comédie de Molière. Il ne paraissait guère propre à l'opéra, et n'a pas réussi.

AMPHITRYON, comédie en trois actes, en vers, avec un prologue, par Molière, 1668.

Molière a imité et réformé Plaute dans cette comédie : il a su éviter les défauts de son modèle, et ajouter à ses beautés. Les plus ardens sectateurs de l'antiquité sont forcés d'en convenir. Quelle finesse, quelle élégance dans les scènes de Jupiter et d'Alcmène! quel enjouement, quelle vivacité, dans celles des Sosies! La manière, dont ce dernier termine la pièce, était la seule qui, dans un pareil sujet, pût tirer l'auteur d'affaire. Elle avait échappé à Plaute, et il fallait être Molière, pour la saisir. Cette comédie est écrite en vers libres, genre de versification employé par Corneille dans *Agésilas;* mais, c'est dans *Amphitryon* que ce genre doit servir de modèle.

Boileau n'était pas content des deux vers suivans, quoiqu'endépit de leur irrégularité grammaticale, ils aient passé en proverbe :

Le véritable Amphitryon,
Est l'Amphitryon, où l'on dîne.

Il fallait, pour l'exactitude, *chez lequel on dîne*. Rotrou avait dit avant Molière, dans sa comédie des Sosies :

Point, point d'Amphitryon, où l'on ne dîne point !

Quant à l'ouvrage même, Despréaux ne le goûtait que médiocrement. Il prétendait que le prologue de Plaute valait mieux que celui de Molière. Il ne pouvait souffrir les tendresses de Jupiter envers Alcmène, et sur-tout la scène, où ce Dieu ne cesse de jouer sur les termes d'époux et d'amant. Plaute lui paraissait aussi plus ingénieux, dans la scène et dans le jeu du *Moi*. Il citait même un vers de Rotrou, qu'il prétendait plus naturel que ces deux-ci, qui sont de Molière :

Et j'étais venu, je vous jure,
Avant que je fusse arrivé.

Voici le vers de Rotrou :

J'étais chez nous, long-tems avant que d'arriver.

J'étais hier à la comédie, disait une jeune dame ; je vis jouer l'Amphitryon de Molière. Ah ! que cette pièce me fit de plaisir ! Je le crois bien, lui dit une dame, aussi vertueuse que spirituelle : cette comédie est sans doute divertissante : c'est bien dommage qu'elle apprenne à pécher.

Madame Dacier avait composé une dissertation, pour prouver que l'Amphitryon de Plaute était fort au-dessus du moderne ; mais, ayant ouï dire que Molière voulait faire une comédie des *Femmes Savantes*, elle supprima sa dissertation. Il eût été curieux de voir, comment l'érudition et le pédantisme auraient lutté contre le bon-sens, le goût, la raison et les grâces.

Dans le fort de la dispute de Perrault et de madame Dacier, sur les anciens et les modernes, Bayle disait : S'il n'y avait qu'à comparer l'Amphitryon de Plaute avec celui de Molière, pour décider cette dispute, je crois que M. Perrault gagnerait sa cause.

On a comparé la pièce de Plaute avec celle de Molière, et démontré que c'est de loin en loin qu'il se trouve, dans la comédie française, une plaisanterie du poëte latin; et que, presque toujours, cette plaisanterie acquiert, ou plus de grâce, ou plus de force chez le poëte français.

Avant Molière, un poëte italien, *Ludovico Dolce*, avait imité l'Amphitryon de Plaute, dans une comédie, intitulée *il Merito*. Dryden a aussi traité le même sujet, et a beaucoup profité de l'Amphitryon de Molière. Madame de Montaigue parle d'une autre pièce, jouée à Vienne sous le même titre, dont elle nous a conservé l'idée. Cette farce, dit-elle, commence par Jupiter, qui tombe amoureux d'Alcmène, en lorgnant cette belle à travers une ouverture de nuages. Mais le plus plaisant, est l'usage, que ce dieu fait de sa métamorphose. Au lieu de courir chez sa maîtresse, avec les transports d'un amant, il fait appeler le tailleur du prince, lui filoute un habit galonné; et escroque, à son banquier un sac d'argent, à un juif une bague, etc.; et toute l'intrigue roule sur le chagrin, que ces gens-là causent au véritable Amphitryon, pour les dettes contractées par le dieu.

J'avais environ onze ans, dit Voltaire, quand je lus tout seul, pour la première fois, l'*Amphitryon* de Molière. Je ris au point de tomber à la renverse.

AMUSEMENS A LA MODE (les), comédie en trois

trois actes, en vers libres, avec un prologue, par Romagnési et Riccoboni, aux Italiens, 1732.

Oronte veut marier sa fille avec M. Rigolet, parce qu'il déclame bien, et qu'Oronte aime la déclamation: madame Oronte veut, au contraire, la donner à Éraste, parce qu'il chante bien, et qu'elle adore le chant. Lucile, qui aime Éraste, ne peut consentir au choix de son père. Rigolet espère obtenir sa main, en flattant Oronte par des vers qu'il lui déclame; Éraste forme le même espoir, en donnant un opéra à madame Oronte. Enfin, avec l'aide d'un valet, l'amant chéri remporte la victoire; et du consentement du père et de la mère, on marie Lucile avec Éraste. Cette pièce a eu beaucoup de succès.

ANACRÉON, ou L'AMOUR FUGITIF, opéra en deux actes, paroles de M. Mendouze, musique de M. Chérubini, à l'Opéra, 1804.

Le sujet de cette pièce est tiré du joli conte de la Fontaine: la musique a paru agréable, mais quelquefois un peu trop savante pour le genre de l'ouvrage.

Cet opéra, dit un critique moderne, est le premier qu'on ait sifflé à ce théâtre, et, sous ce rapport, il fera époque.

ANACRÉON, ballet héroïque en un acte, paroles de Bernard, musique de Rameau, 1757.

La prêtresse et les suivantes de Bacchus, irritées de voir Anacréon se partager entre l'amour et le dieu du vin, renversent la statue de l'amour, et enlèvent Lycoris, maîtresse d'Anacréon, qu'elles ramènent à table, où il continue de boire, et s'endort. Le bruit d'un orage affreux, mêlé de tonnerre, éveille le poëte: une voix plaintive se

fait entendre ; il en est touché. C'est l'Amour qui, déguisé en esclave, vient lui demander un asile. Il dit qu'il servait Lycoris ; et que la belle, furieuse d'avoir été quittée par un ingrat qu'elle aimait, lui a montré un tel désespoir, qu'il s'est vu obligé de fuir. Anacréon, assuré, par ce récit, de l'attachement de Lycoris, vient retrouver son amante. On revoit bientôt les Bacchantes, dont l'Amour contient la fureur. Ce dieu, pour tout arranger, consent que Bacchus ait ses droits sur le tendre Anacréon ; ce qui réunit les suivans de Bacchus et de l'Amour.

ANACRÉON, comédie en un acte, en vaudevilles, de Sédaine, aux Italiens, 1758.

Anacréon, après avoir long-tems encensé les amours, quitte la cour de Samos, abandonne les jeux et les plaisirs, et se consacre tout entier à l'étude. Son ami Philénos veut inutilement lui parler du pouvoir de l'Amour. Anacréon borne ses désirs à la seule amitié. Cependant l'air s'obscurcit ; le ciel se couvre de nuages ; un enfant, exposé aux injures de la tempête, demande une retraite à Anacréon, qui se laisse toucher par son ingénuité, le réchauffe avec ses mains, et le met sur ses genoux. C'est le moment que saisit l'Amour, pour le blesser d'un de ses traits. Mais, s'il est l'auteur de la blessure, il va l'être aussi de la guérison. Il parcourt la campagne, vole la brebis de Céphise, et court se cacher dans le cabinet d'Anacréon. Céphise court après sa brebis : arrivée dans le cabinet du philosophe, elle en admire les ornemens, et en dérange les livres. Anacréon, qui la surprend, est enchanté de sa vue, et lui fait une déclaration, à laquelle elle se montre sensible. L'Amour vient lui-même être

témoin de son triomphe; et tous les amis d'Anacréon chantent sa victoire.

ANACRÉON, opéra en trois actes, par M. Guy, musique de M. Grétry, 1797.

Anacréon parvient à fléchir Polycrate, en faveur de la fille de ce tyran, et d'un Samien sans naissance qu'elle a secrettement épousé, et dont elle a un fils.

On trouve dans cet ouvrage des tableaux intéressans, mais une versification, qui n'est pas toujours anacréontique.

L'opéra d'*Anacréon* obtint un succès, qu'il dut principalement à la musique de Grétry.

ANAXANDRE, tragi-comédie de du Ryer, 1654.

Ce sujet est entièrement de l'invention de l'auteur. L'intrigue en est extrêmement compliquée; le style, prolixe et foible, et l'intérêt, presque nul.

ANAXIMANDRE, ou LE SACRIFICE AUX GRACES; comédie en un acte, par M. Andrieux, aux Italiens; 1782.

Le sujet de cette pièce est tiré d'une romance de M. François de Neufchâteau, insérée dans l'*Almanach des Muses* de 1775. Anaximandre, malgré toute sa philosophie, aime la jeune Aspasie, dont il est le tuteur. Phrosine, sœur d'Aspasie, arrache au grave philosophe l'aveu de sa foiblesse, et lui conseille d'acquérir des grâces et des talens: elle le force même à recevoir d'elle une leçon de danse; et, au moment où il fait une grande salutation, elle cède la place à Aspasie, qui en arrivant reçoit cette révérence. Cependant l'amant de Phrosine vient avertir Anaximandre que, suivant un oracle, s'il

veut être heureux amant, il faut qu'il sacrifie aux Grâces. Après avoir fait ce sacrifice, il se trouve si changé, que, lorsqu'il reparaît devant Aspasie, elle ne le reconnaît plus. Profitant de sa méprise, il s'explique avec elle comme un nouvel amant : la jeune personne déclare qu'elle préférerait son tuteur, s'il pouvait prendre un ton moins sauvage. Anaximandre enchanté se découvre, et devient son époux.

ANCOURT (Florent Carton d'), naquit, à Fontainebleau, le 1er. novembre 1761. Le Père de la Rue, jésuite, sous lequel il fit ses études, voulut procurer à sa société ce jeune homme, dont la vivacité et la pénétration promettaient beaucoup; mais l'éloignement du disciple pour le cloître rendit inutiles tous les soins du maître. D'Ancourt aima mieux se livrer au barreau, qu'il abandonna bientôt pour le théâtre. Il fut non seulement grand acteur, surtout dans les rôles de jaloux, de financier, d'hypocrite, de misantrope; mais encore auteur distingué. Ce que Régnard était à l'égard de Molière, dans la haute comédie, dit un homme d'esprit, le comédien d'Ancourt l'était dans la farce. Plusieurs de ses pièces attirent encore un grand concours; le dialogue en est, non pas naïf, comme l'a dit Voltaire, mais léger, vif, rapide, plein de gaieté et de saillies. Le talent singulier de faire parler les paysans les lui fit souvent mettre en scène. Aussi a-t-on dit qu'il était plus souvent au village qu'à la ville, et au moulin qu'au village. Ses comédies forment des tableaux champêtres, qui plaisent à ceux qui peuvent soutenir une pièce, presque toute écrite en jargon de paysan. Borné aux petites peintures, il traça rarement de grands caractères; et,

lorsqu'il voulut le tenter, il choisit mal ses sujets : il faut en excepter *le Chevalier à la mode*, pièce d'intrigue, où il a su faire entrer des caractères plaisans et bien soutenus. Un de ses talens, ou plutôt une de ses adresses, était de mettre sur le théâtre les ridicules du jour; et il y réussit ordinairement assez bien. Sa prose est très-supérieure à ses vers, rimés ordinairement avec peine, et à qui cette contrainte fait perdre les grâces de la vivacité. Les agrémens de son esprit et de sa société le firent rechercher de ce qu'il y avait de plus distingué, et de plus aimable à la cour et à la ville. Louis XIV l'aimait beaucoup: lorsque ce prince devait assister à la comédie, d'Ancourt allait lui lire ses ouvrages, dans son cabinet, où madame de Montespan seule était admise. Un jour, le poëte s'étant trouvé mal, à cause du grand feu qu'il y avait, le roi ouvrit lui-même une fenêtre, pour lui faire prendre l'air.

Il quitta le théâtre en 1718, pour se retirer dans sa terre de Courcelles en Berry, où il mourut le 16 décembre 1726, à 65 ans.

Comme il était beau parleur, les comédiens le chargeaient ordinairement des discours d'apparat. Etant allé de leur part porter, aux administrateurs de l'Hôtel-Dieu, les rétributions de la comédie, il leur prouva que le secours annuel, donné aux pauvres, aurait dû mettre les comédiens à l'abri de l'excommunication. Le premier président de Harlay, l'un des administrateurs, lui répondit : d'Ancourt, nous avons des oreilles pour vous entendre, des mains pour recevoir vos aumônes; mais nous n'avons point de langue, pour répondre aux propositions que vous faites.

Titon du Tillet dit qu'on a cru que d'Ancourt,

assez dissipé dans le monde et ami du plaisir, se faisait aider dans quelques-unes de ses pièces : cela peut être; mais, il n'en est pas moins vrai que son esprit était réellement comique, et que sa facilité était extrême. (*Voyez* PICARD.)

ANDRÉ (Charles), perruquier, né à Langres en 1722, a fait imprimer *le Tremblement de terre de Lisbonne*, tragédie. L'auteur rend compte, dans sa préface, de son éducation, de son mariage, et de ses talens pour les vers. On l'avait mis au collége; « mais, dit-il, avec une simplicité tout-à-fait originale, ayant malheureusement été créé sans biens, j'ai été contraint de quitter mes études, et d'embrassser l'état de la perruque, qui était celui, disait-on, qui me convenait le mieux.... Je m'appliquais dans ma jeunesse à faire de petites rimes satiriques et des chansons, qui n'ont pas laissé de m'attirer quelques bons coups de bâton; ce qui ne m'a pas empêché de continuer à composer quelques petits ouvrages, *mais* moins satiriques, *mais* qui n'ont pas paru. Comme je suis assez pensif de mon naturel, il me venait souvent des idées, qui me faisaient tenir le fer à friser d'une main, et la plume de l'autre. M'étant trouvé plusieurs fois à accommoder des gens de goût et d'esprit, et me voyant penser, ils m'ont si fort questionné, qu'ils m'ont forcé à leur avouer que je pensais toujours à composer quelques vers: leur ayant fait voir quelqu'un de mes petits ouvrages, ils m'ont persuadé que j'avais des talens pour le genre poétique; ce qui m'a déterminé à composer une tragédie. »

M. André porta l'ouvrage aux comédiens français, qui

furent enchantés de cette lecture, tant elle leur parut singulière. Ils témoignèrent à leur auteur, à quel point ils étaient fâchés de ne pouvoir jouer sa pièce; que malheureusement elle les entraînerait dans trop de dépenses, et qu'il en coûterait prodigieusement, surtout pour que leur théâtre pût s'abîmer, et pour faire trembler toute la salle du spectacle. M. André se rendit à de si bonnes raisons, et se contenta de rendre sa tragédie publique, par la voie de l'impression. Elle eut tout le succès qu'il devait en attendre; l'édition fut bientôt épuisée; M. André la vendit lui-même, et jouit de la plus grande célébrité. Cinquante carrosses étaient tous les jours à sa porte; tout Paris voulut se procurer des exemplaires de ce chef-d'œuvre de ridicule, et la satisfaction d'en connaître personnellement l'auteur inimitable. Il reçut dans sa boutique ces visites et ces complimens, avec une modestie pleine de noblesse et de gravité. On lui adressa de tous côtés des lettres de félicitation; un Anglais lui écrivit, pour le prier de lui envoyer sa pièce, afin qu'il la traduisît dans sa langue, et qu'il la fît jouer à Londres. M. André a fait imprimer cette lettre honorable à la tête de sa tragédie : il y a placé aussi une épître dédicatoire *à l'illustre et célèbre poëte Voltaire*, qu'il appelle son cher confrère.

Sa pièce a été jouée sur un théâtre des boulevards, en 1804; elle a eu plus de cent représentations.

ANDREINI (Isabelle), actrice italienne, qui naquit à Padoue en 1562. Elle chantait avec goût, et jouait de plusieurs instrumens. Ses talens ne se bornaient point au théâtre; elle faisait très-bien des vers. Plusieurs savans et beaux-esprits l'ont célébrée : et ses ouvrages justifient

pleinement leurs éloges. Les *Intenti* de Padoue, (tel est le nom que prennent les académiciens de cette ville), l'aggrégèrent à leur corps. En reconnaissance de cette distinction honorable, Isabelle Andreini n'omit jamais entre ses titres celui d'*Academica Intenta*. Elle avait un avantage particulier, qui ne se rencontre pas toujours dans les meilleures actrices; elle était très-belle: sa beauté et sa voix charmaient les yeux et les oreilles de ceux qui la voyaient et l'entendaient. Au bas de son portrait, on mit l'inscription suivante:

Hoc histricæ eloquentiæ caput, lector, admiraris;
Quid, si auditor fieres!

Lecteur, vous admirez cette tête de l'éloquence théâtrale; que serait-ce, si vous l'entendiez!

Le cardinal Cinthio Aldobrandini, neveu de Clément VIII, avait beaucoup d'estime pour elle, comme on le voit par plusieurs des poésies d'Isabelle Andreini. Quand elle alla en France, elle fut très-bien accueillie du roi et de la reine, et de toutes les personnes de la plus haute qualité de la Cour. Elle mourut d'une fausse couche, à Lyon, en 1604. Son mari, François Andreini, la fit enterrer dans cette ville, et lui composa l'épitaphe suivante:

Isabelle Andreini de Padoue, femme de beaucoup de vertu et d'honneur, la gloire de la chasteté conjugale, célèbre par son éloquence, par la fertilité de son esprit, religieuse, l'amie des muses et l'ornement du théâtre, gît ici dans l'attente de la résurrection.

François Andreini a érigé, avec beaucoup de tristesse, ce monument à sa mémoire.

Cette actrice ayant été universellement regrettée, il y eut

plusieurs élégies latines et italiennes, composées en son honneur.

ANDRIENNE (l'), comédie de Térence, traduite en rimes françaises, par Desperrières, 1537.

Lorsque Térence alla présenter son *Andrienne* à l'Édile de Rome, ce magistrat, qui était à table, lui fit signe de la lire; mais, à peine en eut-il entendu quelques vers, qu'il fit placer l'affranchi sur son lit, l'accabla de politesses, et ne voulut achever d'entendre la lecture qu'après le repas.

Cette comédie, en cinq actes et en vers, traduite ou imitée de Térence, fut jouée pour la première fois avec le plus grand succès, en 1696, sous le nom de Baron; elle est imprimée dans le théâtre de ce fameux comédien. Mais on l'attribua, dans le tems, au Père de la Rue; et bien des gens la croient encore de ce jésuite. Collé, en refaisant cette pièce, a rapproché nos mœurs de celles des Athéniens, dont néanmoins il s'est bien gardé de trop s'éloigner. Ce rapprochement, ce ton des honnêtes gens de nos jours, qui manquait à la vieille Andrienne, jette sur ce drame un air de fraîcheur et de naturel, qui en augmente la vraisemblance. Collé a donné aussi plus de développement à tous les caractères de cette comédie; il a rendu ceux des pères plus mâles et plus nobles: Glycérie a plus de tendresse et de sensibilité; elle est plus intéressante; Pamphile, son amant, est plus vif et plus passionné; il n'est pas jusqu'au rôle, anciennement glacial, de Carin, qu'il n'ait animé. Criton lui-même a une sorte de dignité et de chaleur; Collé lui a fait perdre sa tiède insipidité; enfin, il a même ennobli, autant qu'il le pouvait, les rôles de

Dave et de Mysis, sans altérer les plaisanteries, la naïveté et le comique de ces deux rôles.

ANDRIEUX (M.) s'est acquis une juste célébrité dans la carrière dramatique ; et ses ouvrages occupent un rang distingué, après ceux de nos grands comiques. S'il n'a pas comme eux le talent de l'invention, le *vis comica*, qui fait à-la-fois le mérite et le charme de leurs ouvrages, sa muse enjouée, et sa touche fine et spirituelle lui assurent le suffrage des vrais connaisseurs. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir les *Étourdis*, et, en général, les productions de ce poète agréable.

ANDROMAQUE, tragédie de Racine, 1667.

Y eut-il jamais un sujet mieux choisi, mieux traité et aussi généralement applaudi que celui d'*Andromaque*? cependant, quelle pièce a jamais été attaquée, critiquée, déchirée avec plus d'acharnement et de fureur ? Malgré l'envie, la malignité et la cabale, elle a triomphé. Elle arrachait des larmes à ceux-mêmes, qui faisaient le plus d'efforts pour les retenir ; et, au milieu de ces pleurs, les critiques plaisantes, qui parurent contre cette tragédie, faisaient rire, malgré eux, les plus sérieux et les plus zélés défenseurs de Racine et d'Andromaque. Avec quel art le poète fait désirer de revoir et d'entendre une princesse au comble de l'infortune ; une veuve toujours éplorée ; une mère toujours occupée de son fils, toujours en proie à sa douleur ! on s'attendrit, on pleure avec elle ; on partage ses alarmes ; on s'intéresse à son sort ; on voudrait sauver à-la-fois Andromaque et son fils.

Le rôle d'Hermione paraît, avec raison, la plus étonnante création du génie de Racine. La *Didon* de Virgile,

qu'on pourrait citer, n'est qu'une amante abandonnée ; ce n'est point Hermione. Hermione est placée sans cesse, entre l'affront de se voir préférer une rivale, et l'espérance d'en triompher ; elle passe continuellement de la joie à la douleur ; elle est fière et vindicative ; elle ordonne le meurtre de son amant, et finit par charger d'imprécations le meurtrier. Ce n'est pas-là Didon ; ce n'est pas l'ouvrage de Virgile ; c'est celui de Racine.

Lorsque cette pièce fut jouée, les plus grands seigneurs de la cour en disaient tout haut leur sentiment. Il revint à Racine qu'elle avait été frondée par le maréchal de Créqui et M. d'Olonne ; il fit, à cette occasion, l'épigramme suivante, qu'il s'adresse à lui-même. Pour en bien entendre le sens, il faut savoir que le premier n'avait pas la réputation d'aimer trop les femmes ; et que le second n'avait pas lieu de se plaindre d'être trop aimé de la sienne. Voici l'épigramme :

La vraisemblance est choquée en ta pièce,
Si l'on en croit et d'Olonne et Créqui :
Créqui dit que Pyrrhus aime trop sa maîtresse ;
D'Olonne, qu'Andromaque aime trop son mari.

Dans les répétitions, que Racine faisait faire de cette tragédie, il dit à Baron, qui jouait le rôle de Pyrrhus : Pour vous, je n'ai point d'instructions à vous donner ; votre cœur vous en dira plus, que mes leçons n'en pourraient faire entendre.

La Champmêlé débuta par le rôle d'Hermione, dans *Andromaque* ; Racine se défendit long-tems d'assister à ce début, craignant de voir défigurer son ouvrage ; il céda cependant aux instances de ceux qui l'y entraînèrent. Ses craintes, sur le talent de la nouvelle actrice, parurent

d'abord se confirmer. Champmêlé ne rendit que très-faiblement les deux premiers actes; mais elle se releva avec tant de force dans les trois derniers, elle y répandit tant de chaleur et de ce véritable enthousiasme, que donnent les passions, qu'elle fut applaudie avec fureur. La Désœillets, qui avait si bien réussi dans le rôle d'Hermione, lorsqu'Andromaque parut pour la première fois, fut témoin de ce succès. Il n'y a plus de Désœillets, disait-elle, en sortant de la comédie. Champmêlé ne parvint point cependant à l'égaler tout-à-fait; ce qui faisait dire à Louis XIV, qu'il aurait fallu que la Désœillets jouât, dans cette pièce, les deux premiers actes, et la Champmêlé, les trois autres; voulant faire sentir que celle-ci avait plus de feu, pour rendre les emportemens des personnages dans les derniers actes, et l'autre, plus de douceur et de finesse.

Les censures, que la tragédie d'*Andromaque* attirèrent à son auteur, l'obligèrent à se perfectionner de plus en plus; c'est ce qu'a voulu dire Despréaux, dans sa septième épître adressée à Racine :

Et peut-être ta plume, aux censeurs de Pyrrhus
Doit les plus nobles traits, dont tu peignis Burrhus.

Le comédien Montfleury fit de si grands efforts, pour représenter, dans *Andromaque*, les fureurs d'Oreste, qu'il tomba malade et en mourut. La *Marianne* de Tristan avait pareillement causé la mort à Mondory; ce qui a fait dire que désormais il n'y aurait plus de poëte, qui ne voulût avoir l'honneur de crever un comédien en sa vie.

Dans ce vers de Pyrrhus à Andromaque :

Madame, en l'embrassant, songez à le sauver.

Baron employait, au lieu de la menace, l'expression pathétique de l'intérêt et de la pitié. Il semblait même, par le geste touchant dont il accompagnait ces mots : *en l'embrassant*, tenir Astyanax entre ses mains, et le présenter à sa mère.

Le tragique le plus élevé est quelquefois très-bien rendu, par le ton le plus simple et le plus naïf. Quinault Dufresne en a donné un exemple hasardeux, pour quiconque voudrait l'imiter, sans avoir à-la-fois tous les dons naturels de ce grand acteur. Dufresne, représentant Pyrrhus, et rapportant les paroles, qu'Andromaque avait adressées à son fils Astyanax, imitait la voix flûtée d'une femme, en prononçant ces mots :

C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours:
Voilà ses yeux, sa bouche, et déjà son audace !
C'est lui-même ! c'est toi, cher époux, que j'embrasse !

Reprenant aussitôt la voix la plus mâle, il continuait avec fierté :

Et quelle est sa pensée ? attend-elle, en ce jour,
Que je lui laisse un fils, pour nourrir son amour ?
Non, non, je l'ai juré, ma vengeance est certaine...

Ce contraste hardi, mais naturel et soutenu par le talent de l'acteur, produisait le plus grand effet.

Une débutante au Théâtre-Français, dont les talens étaient médiocres et la figure désagréable, remplissait le rôle d'Andromaque, et le remplissait mal. Sa physionomie ne portait point les spectateurs à l'indulgence. Un d'eux murmurait tout bas d'entendre estropier les vers du tendre Racine, dont il était l'admirateur zélé. Cepen-

dant, quelqu'envie qu'il eut d'éclater, il se contraignit; mais ce ne fut pas pour long-tems; car, dans un endroit, où Andromaque dit à Pyrrhus :

Seigneur, que faites-vous, et que dira la Grèce?

Cet homme, ne pouvant plus se contenir, enfonce son chapeau, se hausse sur ses pieds, et lui répond vivement et intelligiblement sur une rime très-riche :

Que vous êtes, Madame, une laide b...

Il sort en même tems, laisse le parterre applaudir à ce vers impromptu, et l'actrice fort embarrassée de sa figure.

L'*Andromaque* de Racine est la première tragédie, sur laquelle on ait fait une comédie critique, et même une espèce de parodie. Ce fut *la Folle Querelle* de Subligny. On dit que Racine fut du nombre de ceux qui attribuèrent cette pièce à Molière, et qu'il se brouilla avec lui à ce sujet. Il est à remarquer que cette critique fut en France l'origine de ce genre malheureux, qu'on appelle *parodie*.

La scène d'Andromaque, qui commence par ce vers:

Eh bien! Phénix, l'Amour est-il le maître?

est ordinairement fort applaudie. Boileau fut d'abord lui-même au rang des admirateurs; mais il changea ensuite de sentiment. Qu'on ôte, disait-il, le nom de Pyrrhus; on ne trouvera, dans cet endroit, que la peinture de ces folles incertitudes, que Térence dépeint si bien :

Exclusit, revocat; redeam? non, si obsecret...

Un grave magistrat, qui n'avait jamais été à la comédie, s'y laissa entraîner sur l'assurance qu'on lui donna, qu'il serait très-content de la tragédie d'*Andromaque*. Il fut très-attentif au spectacle, qui finit par *les Plaideurs*. En sortant, il trouva l'auteur; et, croyant lui devoir un compliment, il lui dit: Je suis très-satisfait, Monsieur, de votre Andromaque; c'est une jolie pièce: je suis seulement étonné qu'elle finisse si gaiement. J'avois d'abord eu quelqu'envie de pleurer; mais la vue des petits chiens m'a fait rire.

ANDROMAQUE, tragédie-lyrique en trois actes, paroles de M. P***., musique de M. Grétry, à l'Opéra, 1780.

Resserrer en trois actes une tragédie admirable en cinq actes du grand Racine, serait un acte de démence; assujétir son style divin aux caprices de la musique, une preuve de mauvais goût; par des transpositions bizarres et forcées, dénaturer les vers et même les sentimens de l'auteur, un trait de sottise; si ce genre d'ouvrage n'eût été pour le public une nouvelle source de plaisirs. Ainsi pardonnons à l'auteur d'avoir travesti une belle tragédie, en un médiocre opéra.

Nous ne nous arrêterons pas à faire l'analyse de ce poëme. Qui ne connaît pas le plan et les vers d'Andromaque? Mais, comme le nouveau poëme a eu l'honneur de parvenir jusqu'à vingt représentations, il nous paraît convenable de dire à quel genre de mérite il en est redevable. Il le doit d'abord à M. P***, lui-même, qui, malgré tous les défauts de son ouvrage, a su l'adapter avec intelligence au Théâtre-Lyrique; par une innovation heureuse, substituer des chœurs aux éternels, monotones

et froids confidens, et par-là fournir au musicien une manière, plus grande et plus imposante, d'accompagner les principaux personnages; et enfin donner à son spectacle de la pompe, et une marche vive et rapide. Il le doit au musicien, qui, pour la première fois traitant un sujet tragique, a changé dans cet ouvrage sa marche musicale, s'est quelquefois élevé jusqu'aux vers de Racine, et a été aussi vivement que justement applaudi, dans les airs des chœurs et des ballets. Enfin, il le doit à d'Auberval, auteur des ballets, où l'on a sur-tout applaudi la danse *pyrrhique*, qui s'y trouve d'autant plus naturellement placée, qu'elle s'exécute par l'ordre de Pyrrhus, reconnu pour en être l'inventeur.

Nous croyons devoir faire part à nos lecteurs de l'opinion d'un homme de beaucoup d'esprit, qui soutient que le projet d'établir la grande tragédie à l'opéra, est un projet chimérique, et que la musique ne peut rendre avec succès la plupart des beaux vers de Racine. « Si j'eusse douté, dit-il, dans une lettre à madame d'A***, qu'une tragédie lyrique eût réellement besoin d'un style, qui lui fût particulier, j'en aurais été convaincu par la représentation de l'*Andromaque*. On y a conservé tout ce qu'on a pu des vers de Racine; mais les accens du musicien ne s'accordent point avec la poésie de l'Euripide français..... Je vous citerai un exemple du tort, que M. Grétry fait à Racine, dans tout ce qui est scène. Vous vous rappelez ces vers de l'entrée d'Andromaque :

> Je passais jusqu'aux lieux, où l'on garde mon fils,
> Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie
> Le seul bien, qui me reste, et d'Hector et de Troie.
> J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui;
> Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui.

Jamais

Jamais je n'ai entendu répéter ces vers au théâtre, jamais je ne les ai lus, jamais ma mémoire ne me les a rappelés, sans que mon cœur ému ne fît couler mes larmes. Eh bien! madame, ces vers, conservés en entier dans l'opéra, à l'exception du mot *seigneur*, je les ai entendus chanter sans émotion, et l'œil sec. Pourquoi? parce que les accens du musicien ne sont point vrais. Je dirai plus; peut-être est-il impossible de les fixer, surtout ceux qui conviennent au dernier vers. Quel homme serait en effet assez sûr de lui-même, pour se croire capable de créer l'expression simple, naturelle et sensible, que ce vers semble réclamer; une expression, que tout le monde approuvât, parce qu'elle serait capable d'émouvoir tous les cœurs, et cela, dans un morceau de récitatif? S'il en est un, je ne le connais pas. Je conçois bien que cette idée, étendue en quatre petits vers, pourrait fournir un motif de mélodie, qui se rapprochât de l'expression que je demande, autant que les conventions de l'art le permettent; parce que la musique, pour parler à l'âme, a besoin de se développer, et que c'est par des développemens qu'elle produit son effet: mais il est des choses, que le récitatif ne pourra jamais rendre. Donnons-en un exemple: dans le second acte d'*Alceste*, cette reine généreuse dit à son époux:

> Je n'ai jamais chéri la vie,
> Que pour te prouver mon amour;
> Et, pour te conserver le jour,
> Qu'elle me soit cent fois ravie!

L'air de Gluck est un des plus agréables, et tout-à-la-fois un des plus expressifs que je connaisse. Supprimez ces

quatre vers ; substituez-leur un simple vers de récitatif, comme celui-ci :

Pour conserver tes jours, je donnerais les miens.

Et engagez l'Amphion de la Germanie à prêter à ce vers une expression, je ne dis pas aussi bien sentie que celle de l'air, mais qui en approche ; il ne le fera pas. Ses partisans soutiendront le contraire : mais j'en appelle à lui-même, et j'ai trop bonne opinion de son talent, pour n'être pas persuadé, qu'il conviendra avec moi que cela est impossible. Je ne porterai pas plus loin mes réflexions ; elles suffiront, je crois, pour prouver que le projet, d'établir la grande tragédie à l'opéra, est une pure chimère, que chaque théâtre a son genre qu'il faut lui conserver, etc.

Sans vouloir contester à l'auteur de cette lettre, dit un critique du tems, les difficultés que nos plus célèbres musiciens rencontreront, lorsqu'ils auront à rendre ces beaux vers de Racine, nous croyons que M. Grétry vient d'acquérir encore de nouveaux droits à la faveur du public ; la preuve la plus forte, que nous puissions en donner, c'est que le succès d'Andromaque s'est accru avec le nombre des représentations, qu'il s'accroît encore tous les jours, et que les gens lesplus prévenus sont forcés d'y applaudir.

ANDROMÈDE, tragédie, par un anonyme, 1625.

Dans cette tragédie, un prince dit à Persée :

Ethiops commença d'habiter cette terre,
Fils de ce forgeron, qui prit en adultère
Son épouse Vénus avec le dieu guerrier.
Or, d'autant que sur nous il régna le premier,
Notre nom a reçu de lui son origine ;
Et il se trouve ainsi dans les œuvres de Pline.

Voilà la première tragédie, peut-être, où l'on ait cité l'auteur, d'où l'on a tiré le fait qu'on rapporte.

ANDROMÈDE, tragédie avec des machines, par Pierre Corneille, 1650.

Un poëme, à machines et à spectacle, est une sorte d'opéra sans musique, ou dont la musique fait la moindre partie. Telle est *Andromède*, ouvrage où la vraisemblance est peu observée, et ne devait pas l'être. Elle fut faite pour la cour, qui la reçut avec de grands applaudissemens. Ce genre merveilleux exige trop de dépenses pour être prodigué, et pourrait ennuyer, si on le prodiguait.

On représenta le cheval Pégase par un véritable cheval, ce qui n'avait jamais été vu en France. Il jouait admirablement son rôle, et faisait en l'air tous les mouvemens, qu'il pourrait faire sur la terre. Il est vrai que l'on voit souvent des chevaux vivans dans les opéras d'Italie; mais ils paraissent liés d'une manière qui, ne leur laissant aucune action, produit un effet peu agréable à la vue. On s'y prenait d'une façon singulière, dans la tragédie d'Andromède, pour faire marquer au cheval une ardeur guerrière. Un jeûne austère, auquel on le réduisait, lui donnait un grand appétit; et, lorsqu'on le faisait paraître, un gagiste était dans une coulisse, et vannait de l'avoine. L'animal, pressé par la faim, hennissait, trépignait des pieds, et répondait ainsi parfaitement au dessein, qu'on s'était proposé. Ce jeu de théâtre du cheval contribua fort au succès, qu'eut alors cette tragédie; tout le monde s'empressait de voir les mouvemens singuliers de cet animal, qui jouait si parfaitement son rôle.

ANDROMIRE, REINE DE SICILE, tragi-comédie de Scudéry, 1641.

Andromire aime Cléonyme, dont les vertus répondent à la naissance. Arbas, prince de Messine, aime Polycrite, l'une des sœurs de la reine. L'autre, appelée Stratamice, possède le cœur de Siphax, prince de Numidie. Jugurtha, père de Siphax, a porté la guerre en Sicile, pour en faire tomber la couronne sur la tête de son fils. Arbas, qui aspire à cette même couronne, prétend épouser la reine, quoiqu'il ne l'aime point. Cette proposition est reçue avec mépris : on l'aigrit, on l'oblige à suivre Cléonyme dans une sortie ; il trahit son rival, et le laisse au pouvoir des ennemis. La reine promet de tout accorder à celui qui délivrera son amant. Arbas va surprendre le camp ennemi, délivre Cléonyme, et demande la couronne pour récompense. La reine lui présente son sceptre, en l'assurant qu'elle s'est empoisonnée. Cependant la princesse Polycrite a fait livrer une des portes de la ville à l'ennemi. Jugurtha entre au palais, non point en vainqueur, mais en arbitre de la paix ; il trouve Arbas en proie aux remords, et la reine trompée par l'adresse de son médecin, de qui elle avait reçu le prétendu poison. Cette double circonstance seconde les vues de Jugurtha, qui renonce à toutes ses conquêtes, et permet à Siphax d'épouser Stratamice. Cléonyme reçoit dans le même tems la main de la reine, et Arbas, celle de Polycrite.

ANDRONIC, tragédie de Campistron, 1685.

Andronic a les beautés des meilleures pièces de Campistron, et n'en a pas tous les défauts : il reste cependant encore des longueurs dans les harangues, des récits trop multipliés et trop prolixes, et une marche lente, qui rend les premiers actes languissans, et ôte à l'action de sa chaleur.

Cette tragédie eut un succès prodigieux dans sa nouveauté. Les comédiens, après avoir fait payer le double aux vingts premières représentations, la mirent au simple; mais ils furent obligés, par la multitude des spectateurs, de la remettre au double, principalement afin de ménager de la place pour les acteurs.

En 1715, on redonna cette même pièce, suivie de la première représentation de *la Fausse Veuve*, ou *du Jaloux sans jalousie*, petite comédie en un acte, de Destouches. La tragédie fit rire les spectateurs, à cause de la distribution des rôles. Andronic était joué par Quinault l'aîné, qui fut applaudi; mais l'empereur son père ne le fut pas; c'était Le Grand, qui cependant alla son train jusqu'à la fin. La tragédie finie, on lui dit d'annoncer; ce qu'il fit en ces termes: Messieurs, nous aurons l'honneur de vous donner demain le *Joueur* et le *Grondeur*. Je souhaite que la pièce, que vous allez voir, vous fasse rire autant que vous avez ri à la grande.

Un acteur, qui venait de Flandre, débutait à Paris dans le rôle d'*Andronic*, avec fort peu de succès; et, lorsqu'il vint à dire:

Mais, pour ma fuite, ami, quel parti dois-je prendre?

Un plaisant répondit:

L'ami, prenez la poste, et retournez en Flandre.

Cette pièce resta toujours au théâtre, et fut toujours reprise avec succès.

ANDRONIC (Livius Andronicus), le plus ancien poëte comique Latin, florissait sous le consulat de Claudius

Centon, l'an 240 avant J. C. Sa première pièce fut représentée à cette époque. Les auteurs, dans le berceau de l'art dramatique, montaient sur des tréteaux, et jouaient eux-mêmes leurs pièces. Andronic s'étant enroué en répétant ses vers, il les fit réciter par un esclave : ce fut l'origine des déclamations entre deux acteurs. Ce qui nous reste des pièces d'Andronic ne nous fait pas regretter ce qui en est perdu : son style était aussi grossier que son siècle. On trouve quelques-uns de ses fragmens dans les *Comici latini*, Lyon 1603, ou Leyde, 1620; et dans le *Corpus poetarum*.

ANDROS ET ALMONA, comédie en trois actes, par M. Picard, musique de Lemoine, au Théâtre de l'Opéra-Comique, 1794.

Le sujet de cette pièce est tiré de *Zadig*. Il semble que l'auteur ait voulu mettre en action ces deux vers de Voltaire :

> Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense ;
> Notre crédulité fait toute leur science.

ANE DU DAGGIAL (l'), pièce en un acte, en prose et en monologues, par d'Orneval, à la Foire Saint-Germain, 1720.

Arlequin, bouffon du Calife de Bagdad, congédié par ce prince, et ne sachant que faire pour vivre, trouve fort à propos l'enchanteur Friston, qui le prend à son service, et lui propose d'aller parler à Argentine, parente du docteur. Arlequin, monté sur l'*Ane du Daggial*, que l'enchanteur lui a donné pour faire ce voyage, arrive en peu de tems dans les états du Calife, où habitent

le docteur et Argentine. Là, il se travestit en femme, pour servir sa parente en qualité de femme de chambre ; mais, ce stratagême ne pouvant réussir, parce qu'Argentine est déjà pourvue d'une suivante, Arlequin prend le parti de se métamorphoser en dogue. Le docteur l'arrête, et veut le disséquer ; ce qui oblige Arlequin à se faire connaître.

ANFOSSI (N), compositeur, célèbre en Italie.

Un auteur lyrique voulut faire connaître l'*Inconnue persécutée*, l'une des plus agréables productions d'Anfossi : elle fut représentée à la cour en 1776, et n'obtint aucun succès.

ANGLAIS A BORDEAUX (l'), comédie en un acte, en vers libres, par Favart, aux Français, 1763.

Cette pièce, qui devait être intitulée : l'*Antipathie vaincue*, dit une Feuille du tems, est nommée *l'Anglais à Bordeaux*. L'ambassadeur d'Angleterre a demandé ce changement. Au reste, le sieur Favart l'a portée chez tous les ministres étrangers, pour savoir s'ils n'y trouvaient rien qui pût les blesser. Ils en ont été très-contens. Pour les flatter davantage, on a ordonné de jouer *Brutus*, tragédie de Voltaire, où l'on sait qu'il se trouve un éloge magnifique de la dignité des fonctions d'un ambassadeur.

Le sieur Favart, dit un journaliste, en 1763, a obtenu de la cour mille livres de pension, pour avoir fait la pièce de l'*Anglais à Bordeaux*. C'est encore l'abbé de Voisenon, qui a sollicité cette faveur pour son protégé. Son activité en cette occasion, bien opposée à son caractère d'indolence, confirme de plus en plus le bruit, accré-

dité parmi les gens de lettres, qu'il est le vrai coloriste de cette comédie.

C'est la dernière pièce, dans laquelle mademoiselle Dangeville ait joué. L'on sait combien elle a été, et combien elle est encore aujourd'hui regrettée du public. Elle fit sa retraite à la clôture des théâtres de cette même année, ainsi que mademoiselle Gaussin, qui eût dû faire la sienne six ans plus tôt, pour exciter les mêmes regrets, qu'a fait naître celle de mademoiselle Dangeville.

ANGLOMANIE (l'), ou L'ORPHELINE LÉGUÉE, comédie en un acte et en vers libres, par Saurin.

Cette jolie comédie, bien intriguée et bien écrite, d'un effet agréable et d'un dialogue facile, est en général pleine d'esprit et de traits saillans.

ANIMAUX RAISONNABLES (les), opéra-comique en un acte, de Le Grand et Fuzelier, à la Foire Saint-Germain, 1718.

Ulysse se sépare de Circé, qui lui fournit un vaisseau, pour retourner à Ithaque. Il lui demande, avant que de partir, de rendre la forme humaine à ses compagnons, qu'elle a métamorphosés en animaux. Elle le lui promet, à condition cependant qu'ils y consentiront eux-mêmes; et, afin qu'il puisse les interroger, elle lui remet une baguette, qui a la vertu de leur rendre la parole et la figure humaine, tant qu'ils seront avec lui. Il va frapper, dans le fond du théâtre et dans les coulisses, sur plusieurs animaux qui se dressent sur leurs jambes, et viennent l'un après l'autre près d'Ulysse, avec une légère marque de l'espèce de bêtes dont ils sont. L'un est un loup, jadis procureur; l'autre, un cochon, ci-devant financier, etc., qui tous trouvent

peu de différence entre leur ancien et leur nouvel état. Le fonds du sujet n'est pas de l'invention des deux auteurs. Il avait été traité auparavant par Montfleury, sous le titre *des Bêtes raisonnables.* Le Grand et Fuzelier ont employé de nouveaux caractères, et des plaisanteries convenables au Théâtre et à la Foire.

ANNA, ou LA CHAUMIÈRE, opéra-comique en un acte, de M***, musique de M. Solié, au Théâtre de l'Opéra-Comique, 1808.

Cette pièce, dont le fonds est intéressant, mais trop usé, ne dut quelques jours d'existence qu'au talent du compositeur.

ANNEAU PERDU ET RETROUVÉ (l'), opéra-comique en deux actes, par Sédaine, musique de la Borde, aux Italiens, 1764.

Un homme marié épouvante, par des contes de sorciers, une jeune fille fiancée à un jeune homme de ses amis. Il la mène dans un bois; et, profitant de sa frayeur, il veut lui ravir son innocence: mais la femme de ce scélérat y a fait cacher tous les habitans du village, qui paraissent déguisés en revenans; de sorte que le méchant homme est effrayé lui-même par ces fantômes; et, lorsqu'ils veulent le traiter comme il le mérite, sa femme, trop bonne, les en empêche, découvre tout, et il en est quitte pour la peur.

ANNE DE BRETAGNE, tragédie de Ferrier, 1678.

Anne, duchesse de Bretagne, aimée du maréchal d'Albert, est recherchée en mariage par Maximilien d'Autriche, roi des Romains, et par Charles VIII, roi de France. L'amour, qu'elle ressent pour le duc d'Orléans, lui fait diffé-

rer, autant qu'il lui est possible, une alliance si contraire à ses sentimens. Une jalousie, conçue mal à propos et sans aucun fondement, la détermine à accepter la main du roi de France. C'est au lecteur à juger, si un pareil sujet peut former celui d'une tragédie. A l'égard des personnages, celui d'*Anne* est assez bien caractérisé, et c'est le seul qui soit passable. Il aurait fallu lui donner une rivale, qui intéressât davantage, et fût plus spirituelle qu'Isabelle sa sœur. Château-Briant, gouvernante et confidente des deux princesses, joue un rôle tout-à-fait odieux : elle trahit la duchesse, sans servir Isabelle. Le Duc, faible et timide à l'excès, n'a aucune dignité.

On a trouvé, dit l'auteur dans sa préface, que notre histoire était *mal-propre* à nous fournir des sujets de tragédie; qu'il fallait mener les spectateurs dans un pays éloigné, et remplir son oreille par des noms plus pompeux. Ce peu de mots nous fait connaître ce qu'on pensait, dans l'autre siècle, des sujets de tragédies, tirés de l'histoire de France.

ANNÉE (M.), auteur de vaudevilles, 1808.

Il fait avec facilité de jolies scènes, et des couplets agréables. C'est un digne émule de ces enfans de Momus, qui ont succédé aux pères du Vaudeville.

ANNÉE GALANTE (l'), ballet de quatre entrées, paroles de Roy, musique de Mion, 1747.

Le feu poëte Roy passait pour avoir reçu, plus d'une fois, des coups de bâton, à cause de ses vers satiriques. On lui demandait un jour à l'Opéra, s'il ne donnerait pas bientôt, à ce spectacle, quelqu'ouvrage nouveau. Vraiment oui, dit-il, je travaille à un ballet; c'était l'*Année galante*. Une

voix s'écria derrière lui : un balai, monsieur, prenez garde au manche!

ANNÉE MERVEILLEUSE (l'), comédie en un acte, en vers libres, par Rousseau de Toulouse, 1748.

Mercure annonce à la Folie la merveilleuse révolution, qui vient de s'opérer dans la nature, par le changement des deux sexes. La Folie lui répond qu'elle a déjà prévenu les ordres du Destin, en disposant les hommes à cette étrange métamorphose. Un officier, transformé en petite-maîtresse, remplace Mercure, et chante plusieurs couplets, dont il parodie les vers sur des airs amoureux. Il est à son tour remplacé par un danseur, qui n'a changé que de sexe, et qui s'applaudit de pouvoir être aussi libertin qu'il le voudra. Survient un Robin, puis un officier, devant lequel le danseur et le Robin disparaissent. Ce militaire était une jeune marquise, à qui le mari ne voulait pas seulement permettre d'avoir un amant, quoiqu'il eût une maîtresse. Ce serait bien l'occasion de prendre sa revanche avec son mari, qui est devenu sa femme; mais elle en use plus généreusement. Arlequin, déguisé en revendeuse à la toilette, parait très-mécontent de son nouvel état. La dernière scène est celle d'un avocat, qui se plaint de ce que, de femme sensée qu'il était, le ciel s'est avisé d'en faire un homme ridicule. Les sujets de la Folie viennent terminer la pièce, par des danses et un vaudeville.

ANNETTE ET LUBIN, comédie en un acte, en vers, mêlée d'ariettes, par Favart, aux Italiens, 1762.

Cette pièce est un conte de Marmontel, mis en action. On y a ajouté l'épisode de l'enlèvement d'Annette, par le

seigneur du lieu; ce qui amène cette scène pittoresque, où Lubin veut arracher sa jeune amante des mains de ses ravisseurs; et cette autre scène pathétique, où ce même Lubin conjure son seigneur de lui rendre sa maîtresse.

On parle beaucoup, dit un ancien journaliste; d'une chanson faite par Marmontel, sur l'abbé de Voisenon et madame Favart, à l'occasion de la pièce d'*Annette et Lubin*, qui est mise sous le nom de cette dernière; voici cette plaisanterie :

Chanson nouvelle, à l'endroit d'une femme auteur, dont la pièce est celle d'un abbé.

Il était une femme,
Qui, pour se faire honneur,
Se joignit à son confesseur.
Faisons, dit-elle, ensemble
Quelqu'ouvrage d'esprit;
Et l'abbé le lui fit.

Il cherche en son génie
De quoi la contenter:
Il l'avait court pour inventer.
Prenant un joli conte,
Que Marmontel ourdit,
Dessus il s'étendit.

On prétend qu'un troisième
Au travail concourut:
C'est Favart qui les secourut.
En chose de sa femme,
C'est bien le droit du jeu,
Que l'époux entre un peu.....

ANNIBAL, tragédie de Thomas Corneille, 1669.

L'auteur eut le malheur de voir tomber cette tragédie, par les épisodes inutiles, qu'il joignit à l'action principale de son poëme. Annibal, qui seul doit faire tout l'intérêt de la pièce, est si froid et agit si peu, que sa mort ne cause ni pitié ni admiration.

Scudéry, en 1631; Deprades, en 1649; Riupéroux, en 1686, ont traité le même sujet.

ANNIBAL, tragédie de Marivaux, 1720.

Annibal y soutient parfaitement le caractère d'un héros, dont les disgrâces n'ont pu abattre la fierté et le courage. La politique des Romains y est développée avec art; et la passion de l'amour ne s'y montre, qu'avec une sorte de dignité et de noblesse; mais la poésie, sans chaleur et sans force, prouve qu'en général le génie de l'auteur ne le portait point au genre tragique.

ANONYMES (les), comédie en un acte, en prose, par Roy, aux Italiens, 1724.

C'était une satire contre différentes personnes; mais l'auteur, ayant été obligé de parler obscurément, se rendit presqu'inintelligible; ce qui fit tomber la pièce. Il arriva même alors une chose assez singulière : c'est que, peu de jours après, les comédiens, faisant allusion à cet ouvrage satirique, mirent l'inscription suivante sur la toile du théâtre : *sublato jure nocendi.*

ANSEAUME (N.), souffleur, secrétaire, répétiteur et poëte de la Comédie Italienne, né à Paris, en 17..

Nous ne parlerons pas de ses talens sous les trois premiers titres; nous ne les connaissons pas; pour ceux qu'il déploya en qualité de poëte, on ne peut se dispenser de les

mettre au rang des plus médiocres. Il a composé, pour le Théâtre-Italien, une infinité de pièces, qui forment trois gros volumes. Quatre ou cinq de ces pièces ont réussi. Il serait aisé d'expliquer la cause de leur succès, en l'attribuant, d'une part, aux agrémens de la musique, et de l'autre, à la fureur qu'on a eue qnelque tems pour ce genre de spectacle. Les chefs-d'œuvre de M. Anseaume sont: *l'Isle des Foux*, *le Peintre amoureux de son Modèle*, *la Clochette*, *les Chasseurs et la Laitière*, et *l'École de la Jeunesse*; l'on peut et l'on doit oublier *Mazet*, qui est un recueil d'indécences et d'équivoques grossières. Ce goût du public, qui accueille si bénignement de semblables misères, ne tend-il pas à opérer la dégradation des arts, après avoir contribué à celle des mœurs? Ce qui nous rappelle ces vers d'un poëte Espagnol, traduits par Voltaire.

L'abus règne, l'art tombe, et la raison s'enfuit.
Qui veut écrire avec décence,
Avec art, avec goût, n'en recueille aucun fruit;
Il vit dans le mépris, et meurt dans l'indigence.

ANTI-CÉLIBATAIRE, ou LA MANIE DES MARIAGES, comédie en cinq actes et en vers, de M. Pujoulx, au Théâtre-Français de la rue de Louvois, 1797.

Le style de cette comédie est agréable et facile; mais le plan et les caractères parurent faiblement dessinés; elle n'obtint qu'un léger succès.

ANTIER (Marie), née à Lyon en 1696, vint à Paris en 1711, et fut reçue à l'Opéra. Elle joignait, à une voix admirable, une riche taille, une physionomie noble, fière, imposante et convenable aux rôles de magicienne, de princesse et de divinité. Mlle. Rochois prit plaisir à la

former ; et, pendant vingt-neuf ans, elle a joui d'un succès constant au théâtre. La reine, à son mariage, lui fit présent d'une tabatière d'or, avec le portrait de S. M. Elle quitta le théâtre en 1741, avec une pension de 1500 liv. de l'Opéra, et mourut quelques années après.

La première fois que le maréchal de Villars vint à l'Opéra, après l'affaire de Dénain, en 1712, la demoiselle Antier, faisant le rôle de la Gloire dans le prologue d'*Armide*, lui présenta, dans les balcons du théâtre, une couronne de laurier; et le lendemain le maréchal lui envoya une tabatière d'or. La même chose est arrivée pour le maréchal de Saxe, après la bataille de Fontenoy; ce général étant dans les balcons de l'Opéra, la demoiselle de Metz, nièce de la demoiselle Antier, représentant la Gloire dans le prologue du même opéra, lui offrit aussi la couronne de laurier, que sa modestie ne lui permit d'accepter qu'avec beaucoup de peine; et ce maréchal envoya le lendemain à cette demoiselle, pour dix mille francs de pierreries, qu'il lui fit gagner, dit-on, hors du spectacle.

ANTIGONA, tragédie-opéra, paroles et musique de Coltellini, représentée à Pétersbourg, en 1772.

Cette pièce est imitée de l'*Antigone* de Sophocle; le dénouement nous a paru des mieux amenés : aux plus vives alarmes, il fait succéder, par une gradation presque insensible, les plus doux transports de joie; Coltellini a su s'approprier les plus beaux morceaux du poëte Grec. Son opéra lui a mérité les suffrages, et même une récompense, de l'impératrice de Russie; le grand Frédéric n'a pas dédaigné de lui écrire une lettre, dans laquelle, aux éloges les plus flatteurs, ce grand prince réunit les plus sages conseils.

ANTIGONE, tragédie de Rotrou, 1638.

Cette pièce passe pour un des meilleurs ouvrages de Rotrou. En prenant deux grands maîtres pour guides, il a réuni deux actions, dont l'une est le fonds de la *Thébaïde* de Sophocle, et l'autre, *des Phéniciennes* d'Euripide. Il fait mourir les deux frères d'Antigone, Étéocle et Polynice, enfans de Jocaste, dès les premières scènes du troisième acte : le reste est en quelque sorte, le commencement d'une autre tragédie, et l'on entre dans des intérêts tout nouveaux. Malgré ce défaut et plusieurs autres moins essentiels, *Antigone* renferme de grandes beautés. Quelle force, quelle majesté, quelle expression de douleur dans Jocaste, aux prises avec ses fils qu'elle veut réunir! La haîne de Polynice, toujours soutenue par la fureur, contraste heureusement avec celle d'Étéocle, modérée par son respect pour Jocaste. Que la tendresse d'Antigone est éloquente, dans le discours qu'elle adresse à Polynice ! qu'elle est naturelle avec Hémon ! qu'elle est généreuse, lorsqu'elle brave la mort et la politique impie de Créon! qu'elle est intéressante, au milieu du désastre de toute sa famille !

Lorsque Racine fit sa *Thébaïde*, dont Molière lui avait donné le sujet, il n'avait presque rien changé à deux récits admirables, qui sont dans l'*Antigone* de Rotrou; soit qu'il crut ne pouvoir mieux faire, soit que, Molière ne lui ayant donné que six semaines, pour achever sa tragédie, il ne lui fut pas possible de faire autrement. Mais, lorsqu'il la fit imprimer, il la mit dans l'état où elle est aujourd'hui.

ANTIGONE, tragédie de Pader d'Assézan, 1686.

Cette pièce est assez bien conduite, et les caractères ne

ne sont pas mal rendus. Celui d'Antigone est un peu pleureur; mais il ne pouvait guère être autrement, en lui donnant cette piété, que les anciens avaient pour la sépulture des morts. L'épisode d'Ismène sert à préparer le dénouement, qui néanmoins est trop précipité.

ANTIGONE, opéra-lyrique en trois actes, de Marmontel, musique de Zingarelli, 1790.

Le sujet de cet ouvrage est la piété fraternelle pour un cadavre, privé de sépulture: ce sujet, qui avait de l'intérêt pour les anciens, en a bien peu pour les modernes. *Antigone* ne réussit point; on applaudit seulement quelques beaux endroits de la musique.

ANTIGONE, tragédie en cinq actes, en vers, au Théâtre-Français, 1787.

Cette pièce est imitée de l'*Antigone* de Sophocle, et fait suite aux *Frères Ennemis* de Racine. A l'instant où Antigone se flatte de voir ses frères réunis, elle apprend de Créon, et leur combat et leur mort. Créon, devenu roi de Thèbes, pour obéir aux lois du pays, et pour venger la mort de son fils tué par Polynice, le condamne à être privé de la sépulture. Antigone l'apprend: réduite au désespoir, elle n'a plus d'autre moyen que de chercher à séduire ses gardes; elle y parvient. Alors elle met le corps de son frère sur le bûcher, et en rapporte les cendres dans une urne. Créon, informé qu'on a enfreint ses ordres, condamne le coupable à la mort. Hémon, amant d'Antigone et fils de Créon, se déclare coupable: mais Antigone prouve qu'elle seule a rendu les derniers devoirs à son frère. Hémon fait d'inutiles efforts pour attendrir son père, et va jusqu'à le menacer. Alors Créon le fait arrêter. Déjà le supplice

d'Antigone est prêt : mais à l'instant, où elle va recevoir la mort, Hémon, tiré de sa prison par ses amis, arrive et sauve la princesse. Il veut l'entraîner loin de Thèbes; mais les soldats s'y opposent. Dans cette conjoncture, la princesse s'arrache de ses bras, et s'engloutit vivante dans la tombe. Hémon au même instant se perce de son glaive. Créon vient apporter le pardon d'Antigone : soins tardifs ! Il voit son fils et la princesse privés de la vie, et tombe accablé de douleur.

L'on trouve de beaux détails dans le premier acte; mais il est odieux que Créon fasse apporter le corps d'Étéocle, et le laisse aussi long-tems exposé aux yeux des spectateurs. Les deuxième et troisième actes sont assez forts : ce qui nous fait croire que l'auteur aurait bien fait de s'en tenir-là.

ANTILLY (N. Bertin d'), auteur de plusieurs pièces de théâtre, parmi lesquelles on distingue *l'École de l'Adolescence*.

Ses ouvrages offrent presque toujours un plan bien conçu, et souvent un style comique.

ANTIOCHUS, tragédie de Thomas Corneille, 1666.

Cette pièce, quoiqu'assez bien composée pour le plan et la marche dramatique, est une des plus froides de cet auteur, qui, au lieu du sentiment, y a mis du galimathias. Le dénouement se fait par une boîte à portrait, trouvée par Arsinoé, et qu'elle présente à Séleucus, déjà résolu à céder à son fils Antiochus la princesse Stratonice.

ANTIOCHUS ÉPIPHANE, tragédie en cinq actes et en vers, par Mr....., au Théâtre-Français, 1806.

Cette pièce, sifflée à la première représentation, fut traitée avec moins de justice que de rigueur.

ANTIOCHUS ET CLÉOPATRE, tragédie de Deschamps, 1717.

Le premier et le second actes de cette pièce ne sont pas sans mérite; mais les trois derniers n'y répondent pas, surtout le cinquième, qui est le plus défectueux. Le sujet paraît simple par lui-même; mais l'auteur l'a embrouillé, et fort mal dénoué. Les caractères sont tous hors de la nature, excepté celui de Cléopâtre, qui est encore cette fameuse Cléopâtre de la tragédie de *Rodogune*.

ANTIPATER, tragédie de Portelance, 1751.

Hérode, roi de Syrie, avait deux fils; Alexandre, fils de Marianne, et Antipater, fils de Doris. Ce roi cruel avait fait mourir ses deux épouses; et Alexandre était celui de ses deux fils qui devait lui succéder: c'était un prince vertueux. Antipater, au contraire, joignait à la cruauté de son père une ambition démesurée. Il forme le dessein de monter sur le trône; et, pour y réussir, il accuse son frère de trahison. Hérode ajoute foi à la calomnie; il fait mourir son fils Alexandre; et Antipater n'a plus qu'un obstacle à vaincre, pour régner. Il ne balance pas sur le parti qu'il doit prendre. Il prétend porter le poignard dans le sein de son père. La mort de sa mère en est le prétexte; mais son ambition excessive en est la véritable cause. Il se présente donc, pour achever le parricide qu'il médite. Il avait fait part de son projet à son confident, et celui-ci en avait témoigné de l'horreur. Antipater vit bien qu'il lui en

avait trop dit ; et, pour posséder seul son secret, il fait empoisonner ce confident, qui, avant que d'expirer, le révèle à Hérode, ainsi que la fausse accusation, intentée contre son fils Alexandre. Ce roi désespéré n'aspire plus qu'à la mort. Il présente à Antipater un poignard, et le presse de le lui plonger dans le cœur. Celui-ci est sur le point de le prendre, lorsqu'un ami d'Alexandre arrive, et porte à Antipater lui-même le coup mortel, qui finit la tragédie.

Jamais pièce ne fut annoncée avec plus d'éclat dans le monde; on en parlait comme d'un prodige. Les anciens et les modernes allaient être éclipsés. On prodiguait les éloges les plus pompeux à l'auteur; on le promenait dans Paris comme en triomphe; c'était à qui aurait le mérite de le produire. Il ne pouvait suffire à réciter son ouvrage; tout le monde voulait l'entendre; et tout le monde, après l'avoir entendu, le citait comme un chef-d'œuvre. Ce phénomène, qui ne brillait que dans quelques maisons particulières, éclata enfin aux yeux du public, et disparut en un instant, comme ces feux légers, exhalés de la terre, où ils retombent avec précipitation. Tel fut le sort d'*Antipater*.

ANTISTROPHE. Ce mot est composé de la préposition *ἀντὶ*, qui marque opposition ou alternative, et de *στροφὴ*, *conversio*. Ainsi *strophe* signifie stance ou vers, que le chœur chantait en se tournant à droite, ou du côté des spectateurs; et l'*antistrophe* était la stance suivante, que ce même chœur chantait en se tournant à gauche. (*Voyez* CHŒUR, STROPHE, ÉPODE.)

ANTITHÈSE. Figure de rhétorique, qui consiste à opposer des pensées les unes aux autres, pour leur donner

plus de jour. Cette figure est ordinairement l'opposée du tragique : elle dégrade la noblesse d'un rôle, affaiblit le sentiment. On en voit un exemple dans ces beaux vers du beau rôle de Cornélie ; elle parle à César :

> Je t'avoûrai, pourtant, comme vraîment Romaine,
> Que pour toi mon estime est égale à ma haine;
> Que l'une et l'autre est juste, et montre le pouvoir,
> L'une de ma vertu, l'autre de mon devoir;
> Que l'uné est généreuse, et l'autre, intéressée;
> Et que, dans mon esprit, l'une et l'autre est forcée.

On voit par ce morceau, combien l'antithèse peut gâter une idée, qui aurait été sublime, si elle eût été rendue plus simplement.

Dans le comique, l'antithèse est moins déplacée. Elle entre naturellement dans les portraits, dans les peintures, vives, dans les réparties, etc. C'est que la comédie admet les contrastes marqués, dans les mots comme dans les choses; et que la tragédie les exclut presque toujours, dans les uns et dans les autres.

ANTOINE ET CLÉOPATRE, tragédie de Boistel, 1741.

Cette tragédie renferme quelques belles scènes, des pensées hardies, des expressions fortes, et de grands sentimens : mais le plan et la conduite de la pièce ne répondent pas à ses beautés de détails. D'ailleurs, le style est quelquefois négligé, et la diction, peu correcte.

ANTRE DE L'AVERNE (l'), opéra-comique en un acte, par Fuzelier et d'Orneval, à la Foire Saint-Laurent, 1728.

Dans une scène épisodique, où l'on expliquait tous les mystères de la brocante des marchands de tableaux, paraissait Raguenet, acteur forain, et fameux brocanteur, qui avait survendu un tableau à un riche seigneur. Celui-ci s'en était aperçu; et, pour l'en punir, il lui avait fait perdre le prix convenu. Ce trait regardait un prince très-curieux de tableaux, que Raguenet avait effectivement trompé, et qui s'était contenté de la légère punition, d'obliger cet acteur à se jouer lui-même de cette façon.

APARTÉ. C'est le nom qu'on donne à un discours, que tient un personnage, sans être entendu d'un autre, soit que cet autre l'aperçoive, soit qu'il ne l'aperçoive pas. Quoiqu'il y ait très-peu de cas, où un homme puisse parler sans être entendu de son voisin, on a admis cette supposition au théâtre, vu la difficulté qu'éprouverait un personnage de laisser voir ses véritables sentimens, dans des situations où il importe au public de les connaître. C'est la Mesnardière qui, dans sa poétique, a donné à ces discours le nom d'*aparté*, qui a passé dans la langue dramatique. De plusieurs volumes, que ce la Mesnardière a faits pour le théâtre, c'est le seul mot qui soit resté.

On trouve peu d'apartés chez les Grecs. Ils ne sont guères que d'un vers ou deux; encore sont-ils dans la bouche du chœur, qui les dit après qu'un acteur vient de parler, pour donner à l'autre le tems de méditer sa réponse, ou quand un acteur arrive sur le théâtre. Les Latins se sont moins asservis à cette règle. On trouve dans Plaute des apartés d'une longueur insupportable;

mais Térence les fait beaucoup plus courts. Sénèque, le tragique, s'en est permis un de dix-sept vers.

L'art consiste à rendre l'aparté intéressant par la situation du personnage, qui laisse voir les mouvemens dont il est combattu, ou qui révèle quelque secret terrible. Dans la comédie, il faut s'en servir, pour produire des jeux de théâtre; comme lorsqu'un acteur fait, tout bas, en deux mots, une réflexion plaisante sur ce que l'autre dit tout haut, etc.

Dans tous les cas, l'aparté est fort court; et il serait à souhaiter qu'il ne fût que d'un mot, parce que, dans l'exacte vérité, il nous peut échapper une parole, qui ne soit pas entendue de celui à qui nous parlons. Il est encore à propos, pour la vraisemblance, qu'un des personnages paraisse s'être aperçu que l'autre avait parlé, et lui demande ce qu'il a dit; comme Harpagon qui fouille son valet, dans l'*Avare* de Molière. La Flèche dit tout bas: Ah! qu'un homme comme cela mériterait bien ce qu'il craint, et que j'aurais de joie à le voler!

HARPAGON.

Hé!

LA FLÈCHE.

Quoi?

HARPAGON.

Que parles-tu de voler?

LA FLÈCHE.

Je dis que vous fouillez partout, pour voir si je vous ai volé.

Si le besoin de la pièce fait durer l'aparté trop longtems, il faut que l'un des personnages s'étonne de la rêverie où l'autre est plongé, et paraisse inquiet de ce qui l'occupe.

Il y a des apartés très-naturels, et même nécessaires. Ce sont les discours que tient un acteur, tandis que l'autre lit une lettre, ou fait autre chose. C'est une des lois du théâtre, qu'il doit toujours y avoir quelqu'un qui parle. C'est un grand art de faire que l'aparté influe sur la pièce même, comme dans *le Préjugé à la mode*, où, tandis que Durval écrit un billet, qui va le réconcilier avec sa femme, son valet répète un rôle d'une comédie, où l'on ridiculise les maris amoureux de leurs femmes, et empêche ainsi la réconciliation.

M. de Cailhava est de l'avis de Boileau, qui pensait que les apartés sont fort naturels ; il en nomme de différentes espèces, dont il a vu des exemples dans la société. C'est lorsqu'un homme fait à haute voix des complimens à un autre, ou lui dit tout bas des mots piquans. Pour faire sentir l'effet, que de pareils apartés pourraient produire, il rapporte l'histoire suivante :

Le comte de *** avait été la dupe d'une jeune actrice assez jolie ; il jura de ne plus la voir que pour la persiffler, et tint parole. L'apercevant un jour au foyer de la comédie, il s'avance d'un air fort galant, et lui dit du ton le plus poli en apparence : en vérité, mademoiselle, vous êtes au mieux ! mais oui, au mieux ! on croit toujours vous voir pour la première fois. Comment faites-vous donc pour être si jolie ? Quel coloris ! quelle fraîcheur ! cela n'a que quinze ans. Ensuite il lui dit tout bas : ah ! coquine ! — Mais, monsieur, que pré-

tendez-vous dire! — La vérité, belle dame! vous avez d'ailleurs l'art de vous mettre comme personne. D'honneur, votre parure est délicieuse. Ah! drôlesse! — Mais, mais, monsieur, finissez donc! — Quoi! de vous rendre justice? Allons, vous faites l'enfant; fi! que cette modestie vous sied mal! ces messieurs ne savent-ils pas, comme moi, que vous méritez mes éloges. Ah! monstre! à cette dernière épithète, l'actrice s'emporta, devint furieuse. Tous ceux, qui ne s'étaient pas aperçus des apartés, lui dirent qu'elle avait tort, qu'elle méritait bien tout ce que le comte lui avait dit; ceux qui avaient tout entendu lui tinrent malignement le même propos. Elle passa sur la scène, la rage dans le cœur, et alla punir le public des affronts qu'elle avait essuyés.

APELLE ET CAMPASPE, opéra en un acte, par Dumoustier, musique de M. Eler, à l'Opéra, 1797.

On sait qu'Alexandre, instruit de la passion d'Apelle pour sa maîtresse, en fit le sacrifice à ce peintre célèbre; ce sujet, très-connu, avait déjà été mis plusieurs fois sur la scène. On trouve, dans cet opéra, quelques détails heureux: mais il doit une partie de son succès au musicien.

APELLE ET CAMPASPE, opéra en un acte, paroles de Poinsinet, musique de Gibert, aux Italiens, 1777.

Alexandre, possesseur d'une esclave, nommée Campaspe, la plus belle personne de son siècle, voulut qu'Apelle en fit le portrait. Celui-ci reconnaît en elle son ancienne maîtresse; le pinceau lui tombe des mains. Au milieu de leurs transports mutuels, le roi survient, et fait

éclater son ressentiment. Les deux amans lui racontent leur histoire amoureuse : alors la générosité succède à l'indignation, dans le cœur d'Alexandre, qui sacrifie sa maîtresse à son peintre.

Ce sujet très-beau, et susceptible d'une touche noble et pathétique, dit un critique du tems, est absolument dégradé entre les mains du sieur Poinsinet; tout y est estropié, et elle a essuyé une chute complète. Ça été même en vain que l'auteur avait tâché de capter la bienveillance du public, par un compliment préalable, aussi plat et aussi ridicule que le reste.

La musique est de feu Gibert, auteur du Grand Sultan, dans *les Sultanes;* faible dans cette pièce-ci, elle n'a pu sauver les spectateurs de l'ennui, qu'inspire ce méchant drame.

APOLLINAIRE (le jeune), évêque de Laodicée en Syrie.

On trouve, dans les Œuvres de Saint-Grégoire de Nazianze, une tragédie de *Jésus-Christ souffrant*, qu'on croit être de lui ; Apollinaire avait composé ses pièces, afin que les Chrétiens pussent se passer des auteurs profanes, pour apprendre les belles-lettres. Il prit pour modèles, Ménandre, dans ses comédies; Euripide, dans ses tragédies; et Pindare, dans ses odes : mais il était trop faible copiste, pour abolir l'usage des originaux. Apollinaire, un des premiers hommes de son tems, pour l'érudition, n'était qu'un poëte du second rang.

APOLLON DU BELVÉDÈRE (l'), vaudeville en un acte, de MM. Étienne, Morat et Nanteuil, au Théâtre des Troubadours, 1801.

Cet ouvrage fut composé à l'occasion des trophées, dont l'illustre chef de l'armée d'Italie venait d'enrichir Paris.

APOLLON ET CORONIS, opéra en un acte, par Fuzelier, musique de M. Rey, à l'Académie royale de Musique, 1781.

Cette pièce est un des actes, qui composent l'ancien opéra des *Amours des Dieux*. Il n'offre point d'intrigue; mais on y trouve quelques situations, dont le compositeur a su tirer parti.

APOLOGIE DU SIÈCLE (l'), ou MOMUS CORRIGÉ, comédie de Boissy, en un acte, en vers libres, aux Italiens, 1734.

Si l'on retranchait de cette pièce deux ou trois scènes, que Boissy avait placées ailleurs, il ne resterait plus que quelques dialogues assaisonnés, comme à l'ordinaire, de beaucoup d'esprit. En 1737, cette comédie fut remise au théâtre, avec de nouvelles scènes, et une entr'autres, où Momus fait l'éloge de mademoiselle Dumesnil, alors nouvellement reçue à la Comédie Française. Il finit sa tirade par les vers suivans:

Dans son brillant essai, qu'applaudit tout Paris,
Le suprême talent se développe en elle:
Et, prenant un essor dont les yeux sont surpris,
Elle ne suit personne, et promet un modèle.

APOSTOLO-ZÉNO. Il a précédé Métastase, dans la réforme de l'opéra italien: mais son émule lui est bien supérieur. La tragédie de *Quintus-Fabius* est son meilleur ouvrage. On a surnommé cet auteur *le Corneille de l'Italie*.

APOTHÉOSE DE BEAUREPAIRE (l'), pièce en un acte et en vers, par M. de la Suze, au Théâtre-Français, 1792.

Beaurepaire, forcé de signer la capitulation de Verdun, aima mieux se donner la mort, que de la recevoir sur un échafaud, et s'illustra par cet acte de courage et de grandeur d'ame.

Ce sujet n'offrait, pour ainsi dire, qu'une scène; mais le mérite du style, la sagesse des principes, une peinture simple et vraie des dangers de la loi agraire, exigent qu'on les distingue de cette foule d'ouvrages, dénués de sens et de raison, qu'alors on ne rougissait pas d'offrir au public.

APOTHICAIRE DÉVALISÉ (l'), comédie burlesque en un acte, en vers, de Villiers, 1660.

Cette comédie n'est qu'une pièce bouffonne, où l'on voit de jeunes espiègles mystifier un pauvre apothicaire. L'amant de sa fille en profite, au point d'obtenir son consentement à son mariage avec elle.

APPAREIL THÉATRAL. C'est une partie si essentielle à toute action dramatique, qu'Aristote en a fait expressément une des six parties de la tragédie, qu'il appelle *Décoration*. (*Voyez* DÉCORATION.) On sait combien les anciens s'attachaient à tout ce qui pouvait augmenter l'effet de leurs drames. Leur théâtre représentait à-la-fois une place publique, un temple, un péristyle et le bord de la mer. Il était disposé de manière qu'un personnage, vu par les spectateurs, l'était de même par les autres personnages. Aussi l'on sait quels effets produisirent plusieurs pièces d'Eschyle, le *Cresfonte* d'Euripide, l'*Œdipe* de Sophocle, etc. La forme étroite et petite de nos théâtres a permis rarement à nos maîtres, d'y offrir de

grands tableaux. *Rodogune* et *Athalie* sont les deux seules pièces du siècle passé, où les auteurs aient introduit l'*appareil théâtral.* Depuis que le théâtre est agrandi, nous y avons vu des tableaux sublimes et terribles. Mais il est arrivé que les auteurs se sont quelquefois contentés de frapper les yeux, sans parler à l'âme. C'est contre cet abus que Voltaire s'est élevé si souvent avec tant de force. Toute la pompe de l'appareil ne vaut pas, dit-il, une pensée sublime, ou un sentiment. Ces grands tableaux, que les anciens regardaient comme une partie essentielle de la tragédie, peuvent aisément nuire au Théâtre de France, en le réduisant à n'être presque qu'une vaine décoration.

APPARENCES TROMPEUSES (les), ou César Ursin, comédie en cinq actes, en vers, par Bois-Robert, 1655.

Le jour de la représentation de cette comédie, l'abbé de Bois-Robert était aux Minimes de la place Royale, où il entendait la messe, à genoux sur un prie-dieu fort propre, et se faisait autant remarquer par sa bonne mine, que par un bréviaire d'un gros volume, qui était ouvert devant lui. Quelqu'un demanda à M. de Coupeauville, abbé de la Victoire, qui était cet abbé? M. de Coupeauville répondit: C'est l'abbé Mondory, qui doit prêcher cet après-midi à l'Hôtel de Bourgogne. Quelques jours après, M. de Coupeauville rencontra Bois-Robert, qui revenait de la comédie à pied. Il lui demanda où était son carrosse. On me l'a saisi et enlevé, dit Bois-Robert, pendant que j'étais à la comédie. Quoi! répliqua M. de Coupeauville: à la porte de votre cathédrale! l'affront n'est pas supportable.

APPARENCES TROMPEUSES (les), ou LES MARIS INFIDÈLES, comédie en trois actes, en vers, par Hauteroche, 1673.

Pour corriger un mari peu fidèle, et l'obliger à marier sa sœur, son épouse cherche à lui inspirer de la jalousie. C'est le même sujet que Campistron a depuis traité dans *le Jaloux Désabusé*. Il a encore beaucoup de rapport avec *le Cocu Imaginaire* de Molière, et surtout avec *le Gentilhomme Guespin* de Visé. Ce dernier avait employé le même moyen, pour ramener un époux à son devoir, et marier une fille qu'on retenait dans le célibat. Des quatre comédies que je viens de citer, celle de Visé est la plus faible; mais on condamne l'action languissante, les scènes décousues, et la liberté indécente de celle d'Hauteroche.

APPARENCE TROMPEUSE (l'), comédie en un acte, en prose, de Guyot de Merville, au Théâtre-Italien, 1744.

C'est la meilleure pièce, que cet auteur ait donnée au public. Elle l'emporte sur son *Consentement Forcé*, qui reçut un accueil défavorable au Théâtre-Français. Rien n'est plus naturel et plus heureux que le sujet de cette petite comédie, dont le dialogue est partout vif et agréable, et le plan, aussi bien tracé que rempli. Il est vrai que le dénouement s'annonce de lui-même; mais, selon la judicieuse remarque de Fontenelle, un dénouement, prévu par les spectateurs, n'est pas défectueux, quand il ne l'est point par les acteurs de la pièce.

APPELLES, acteur tragique, florissait sous le règne

de Caligula, auquel il plut tant, qu'il le mit au nombre de ses conseillers, tout comédien qu'il était. Un jour cet empereur, voulant éprouver son attachement pour sa personne, lui montra une statue de Jupiter, en lui demandant qui était le plus grand de ce dieu ou de lui Caligula; Appelles ayant hésité, l'empereur le fit fouetter cruellement, et le fit tourner pendant deux heures sur une roue.

APPLAUDISSEMENS. On a souvent élevé la question de savoir, s'il ne serait pas utile de supprimer, dans nos spectacles, les applaudissemens et les acclamations. Le spectateur, livré tout entier au prestige de l'illusion, voit avec déplaisir qu'un bruit inattendu l'arrache du milieu d'Athènes ou de Rome, et le remette froidement à sa place. Quelle sensation pénible n'éprouve-t-il pas d'ailleurs, lorsque le sentiment, que des vers tendres ou énergiques commençaient à lui inspirer, se trouve suspendu, repoussé et refroidi par un tumulte indécent, qui coupe une tirade dans l'endroit le plus intéressant, interrompt le rôle de l'acteur, et le laisse la bouche béante, jusqu'à ce qu'il ait plû au public de se taire, pour qu'il reprenne ses vers, son ton et son attitude! Mais il faut dire aussi que, supprimer les applaudissemens, ce serait enlever, à l'auteur et au comédien, le prix le plus flatteur qu'ils aient à recueillir, quoique par fois ce soit pour eux un revenu *indivis*. Il faudrait donc au moins que le public daignât s'occuper de cet objet, et réglât les acclamations et les applaudissemens au théâtre.

Chez les Romains, pour qui rien, de ce qui intéressait les besoins et les plaisirs du peuple, n'était indifférent, il y avait des lois pour les applau-

dissemens, aux spectacles de la scène et du cirque. Mais ils avaient imaginé un singulier moyen d'empêcher le tumulte à cet égard; c'était de donner à une compagnie particulière le privilége exclusif d'applaudir, suivant des règles fixées. Néron, prince, histrion et acteur trop funestement tragique, avait établi plusieurs troupes de jeunes gens forts et vigoureux, qui s'acquittaient avec art des applaudissemens. On les appelait *Juvenes*, et ils avaient pour chefs des directeurs, qualifiés des titres de *Curatores*, *Magistri lusûs juvenum* ou *juventutis*, auxquels ce singulier emploi valait 40,000 sesterces, ou environ 5,000 livres de notre monnaie. (Suétone, Vie de Néron, C. 20. Tacit. Annal. Dion Cassius, etc.) Il en est souvent fait mention dans les inscriptions (Gudius, Inscript. p. 49, num. 9). Mais, d'après cet usage bizarre, les entrepreneurs d'applaudissemens étaient donc les interprètes-nés du goût du public? Il lui fallait donc entendre applaudir en son nom, ce que souvent sans doute il sifflait tout bas? et puis, les petites intrigues ne pouvaient-elles pas faire mouvoir les mains de la compagnie, qui applaudissait par privilégé? C'était donc à-peu-près comme de nos jours. Il paraît aussi que cette institution n'empêchait pas toujours le tumulte; car, c'est sans doute pour y mettre ordre, que fut portée cette loi, que les interprètes n'ont pas trop entendue.

Certains particuliers, qui prennent vulgairement le nom de jeunes gens, ont continué, dans quelques villes, à se livrer aux acclamations turbulentes de la multitude. S'ils ne font rien de plus, et s'ils n'ont pas encore été repris par le gouverneur, on les renverra, après les avoir bâtonnés, ou même on leur interdira les spectacles.

Loi 28, paragraphe 3, au Digeste, *de pœnis.*

Voici

Voici des vers, qui doivent naturellement trouver ici leur place :

Jamais les applaudissemens
N'auront, je crois, d'effet funeste;
Ces sons flatteurs, ces sons charmans
Ont une origine céleste :
Car, lorsque le grand Jupiter
Eut fait, par un souffle suprême,
L'onde, le feu, la terre et l'air,
Il s'applaudit lui-même.

« Nos vers survivront à l'airain,
» Disaient Virgile, Ovide, Horace :
» Applaudissons-nous; c'est en vain
» Que la faulx du tems nous menace. »
Et, tout en chantant ce refrein,
Ils claquaient de si bonne grâce,
Que le bruit de leurs coups de main
Dure encore au Parnasse.

Et Térence, on sait par quels mots
Il finit la dernière scène
D'Héauton-Timoruménos,
De l'Eunuque et de l'Andrienne:
« Oui, dit-il, peuple citoyen,
» Je suis jaloux de ton suffrage;
» Bonjour, bonsoir, porte-toi bien;
» Mais claque mon ouvrage. »

Le Mierre aux loges se portait,
Pour applaudir sa propre pièce;
Et, si quelqu'un l'en plaisantait,
Il répondait avec rudesse :
« Si je me claque à tour de bras,
» C'est qu'il n'est point d'ami fidèle,
» Qui m'applaudisse, en pareil cas,
» Avec autant de zèle. »

D'après ces exemples divers,
Amis, faisons tous la partie,
Lorsque nous publîrons des vers,
De mettre à part la modestie.
Loin de résister à l'orgueil,
Livrons-nous à sa douce attaque :
L'humilité, qui baisse l'œil,
Ne vaut pas une claque.

Auteurs, acteurs sont peu flattés,
Chez Melpomène et chez Thalie,
De ces petits bravos flûtés,
Qui nous sont venus d'Italie :
Il faut, si l'on veut, tous les soirs,
Que leur oreille se régale,
Par des mains, comme des battoirs,
Faire trembler la salle.

Pour moi, qui ne suis point gonflé
Du venin de la noire envie,
Et qui, Dieu merci, n'ai sifflé
Aucun poëte de ma vie;
Je vais vous faire, en ce moment,
Part de ma remarque sincère :
« Applaudissez-moi librement;
» Je vous le rends, mes frères.

APRÈS-SOUPER DES AUBERGES (l'), comédie en un acte, en vers, par Raymond Poisson, 1665.

Cette pièce n'est qu'une suite de conversations bizarres, dans laquelle on ne trouve d'autre action que le jeu des marionnettes, dont un Gascon régale la compagnie. Ceux qui aiment le jargon normand, gascon, flamand, et les efforts que fait une vicomtesse provinciale, pour grasséyer avec grâce, peuvent s'amuser de cette bagatelle.

ARABELLE et ALTAMONT, tragédie en trois actes, en vers, par M. de la Montagne, imprimée en 1792.

Ce sujet est tiré de la Nouvelle Héloïse de J. J. Rousseau. C'est la situation du vieux baron, se jetant aux genoux de Julie, pour l'engager à épouser Volmar qu'elle n'aime point, et à faire le sacrifice de son amour pour Saint-Preux. Ici les noms et tous les accessoires sont changés; le style de l'ouvrage a la couleur tragique; mais le plan n'offre que peu de situations intéressantes.

ARABELLE et VASCOS, opéra en trois actes, par M. le Brun-Tossa, musique de M. Marc, à l'Opéra-Comique, 1794.

D. Philippe, gouverneur de Goa, et Vascos, son fils, sont en concurrence pour la main d'Arabelle. L'autorité du père l'emporte; et il est sur le point d'épouser la jeune Indienne. La veille du jour, où ce mariage doit être célébré, des députés Indiens viennent se plaindre à Philippe des cruautés qu'exerce, dans leur patrie, le tribunal de l'Inquisition. C'est en vain que Vascos a employé son crédit, et qu'il a plaidé la cause de ces infortunés; leurs justes plaintes ne sont point entendues. Généreux protecteur de l'opprimé, Vascos se détermine à les suivre dans leur patrie; mais son projet est découvert. Soudain il est arrêté, et condamné à mort par le tribunal de l'Inquisition. Enfin un citoyen courageux, las de plier sous le joug, éclaire le peuple, qui renverse dans un instant l'autorité inquisitoriale, et Philippe avec elle. La pièce finit par l'union d'*Arabelle et Vascos*.

Tel est le sujet de cet opéra, qui eut, comme tous les ouvrages de circonstance, le mérite de l'à-propos.

ARBITRE (l'), ou LES CONSULTATIONS, pièce en un acte, de MM. de Jouy et Longchamps, au Théâtre du Vaudeville, 1798.

Ce sont des scènes à tiroir, où l'on remarque des traits spirituels et des couplets, tels que celui-ci :

De vrais amans, de vrais amis,
Ce siècle de fer est avare ;
C'est surtout, dans votre Paris,
Que ce phénomène est plus rare.
Sur un trait de fidélité,
J'interroge en vain ma mémoire;
Un pauvre chien seul est cité;
Et l'on conteste son histoire.

ARBITRE DES DIFFÉRENDS (l'), comédie en trois actes, en prose, avec un prologue, de le Sage, 1725.

Le capitaine Don Lope de Castro est le héros de cette comédie, qui fut d'abord donnée en cinq actes au Théâtre-Français, sous le titre *du Point d'honneur*. Don Lope est supposé avoir fait un ample *Traité sur le Point d'honneur*, dont il veut qu'on observe rigoureusement toutes les règles. Il entretient à ses frais cent espions, qui l'informent exactement des debats, des rencontres, des disputes, des querelles, et de tous les combats présens et à venir. L'amour vient encore se joindre à cette folie. Don Lope demande en mariage, selon tous les principes et les conséquences de son livre, Léonor, sœur de Don Alonze. Celui-ci soupire envain pour Estelle, nièce du Capitaine. Un jeune étranger, sous le nom de Don Carlos, a touché le cœur de Léonor. Il la voit chez Estelle, qui reconnaît en lui Don Louis, son amant, dont elle cherchait à punir l'inconstance. On consulte le *Traité du Point d'honneur*, pour

démêler toute cette intrigue. Il est réglé que Don Alonze épousera Estelle, parce qu'il a soupiré pour elle avant Don Louis.

A la fin de la première représentation de cette comédie, Mlle. Flaminia entra sur le théâtre, en habit de ville; et, s'adressant à Lélio, qui venait de finir la pièce, elle lui dit qu'il oubliait de donner à l'assemblée des témoignages de son zèle, et de celui de tous ses camarades, par un compliment qu'il devrait faire, comme cela se pratique ordinairement à l'ouverture du théâtre. Flaminia, voyant Lélio un peu embarrassé, lui dit: je vois bien que l'habit comique, avec lequel vous venez de jouer, cause votre embarras, et qu'il n'est pas assez décent, pour faire un compliment sérieux; je fais donc grâce à votre silence, en faveur de votre respect; mais il n'est pas juste que ce parterre, qui nous honore si constamment de sa faveur, ignore les sentimens qui nous animent; et je vais parler pour vous; j'espère qu'on voudra bien excuser les fautes de mon discours: et son discours fut applaudi.

ARCHI-MENTEUR (l'), ou LE VIEUX FOU DUPÉ, comédie posthume en cinq actes, en vers, par Destouches, 1758.

Un vieux père vicieux, appelé le Marquis, et un fils, qu'on nomme le Comte, et qui lui manque continuellement de respect; voilà ce que présente cette pièce, qui, d'ailleurs, est pleine de situations comiques. Le Marquis, quoique marié, aime Clarice, sœur d'un Baron et amante du Comte. Il a une fille, nommée Julie, dont le Baron est amoureux, et qui a été promise à un nommé Montval. Pour engager le Baron à favoriser l'indigne passion, qu'il a conçue pour sa sœur, il lui promet sa fille de préférence à

tout autre amant. Le Baron, homme sans mœurs, se prête à ses vues, pour avoir Julie. Le Comte, de son côté, flatte le Baron pour obtenir Clarice qui le trompe, parce qu'elle aime Dortière, qui est un autre homme sans principes. Les seuls honnêtes gens de la pièce sont Montval et Julie; car la vieille Marquise autorise le Comte, son fils, à jouer toutes sortes de mauvais tours à son père, qu'il s'efforce de rendre ridicule. Il fait passer Clarice pour une servante, et Dortière pour un valet; et ces déguisemens, si ordinaires au théâtre, sont les seuls traits qui fondent le titre d'*Archi-Menteur*, donné à cette comédie. Enfin, la pièce se dénoue par trois mariages; Julie épouse Montval, qui donne sa sœur au Comte; et Dortière s'unit à Clarice.

ARCHIMIME. Les *Archimimes*, chez les Romains, étaient des gens qui imitaient les mœurs, les manières, la contenance et le langage des personnes vivantes, et même des morts. (Voyez MIME.)

On s'en servit d'abord pour le théâtre. Ensuite on les employa dans les fêtes, et à la fin dans les funérailles. Ils marchaient après le corps, en contrefaisant les gestes et les manières de la personne morte, comme si elle était encore vivante. On prétend qu'ils y réussissaient si bien, que l'on s'imaginait voir le mort ressuscité. Ils ne se bornaient pas à exprimer les bonnes qualités du défunt, et à faire son panégyrique; ils en faisaient aussi la critique, et représentaient ses défauts, pour amuser le peuple, et le faire rire aux dépens même du mort, dont la famille les payait. On peut voir quelle était leur hardiesse, par ce trait du fameux archimime Favor; il représentait Vespasien, qui venait de mourir, et qui, comme on sait, avait été fort avare : on lui demandait comment il voulait qu'on l'enter-

rât. Qu'on me donne l'argent, que mon enterrement peut coûter, dit l'Archimime, et qu'on jette mon cadavre dans le Tibre.

ARÈNE. Partie du théâtre, chez les Romains, placée au-dessous du premier rang des gradins et du *Podium*. Elle s'appellait *Arène*, parce qu'avant de commencer les jeux, on y répandait du sable. Au lieu de sable, Caligula y fit répandre de la chrysocolle. Néron y fit ajouter du cinabre broyé.

ARÉTAPHILE, ou LA RÉVOLUTION DE CYRÈNE, tragédie en cinq actes, en vers, par Ronsin, au Théatre-Louvois, 1792.

Nous ne citerons qu'un vers de cette tragédie, pour faire juger dans quel sens elle a été composée.

Arétaphile répond au tyran de Cyrène, qui parle avec mépris du peuple qu'il opprime :

« Sans toi le peuple est tout, et tu n'es rien sans lui. »

C'est encore dans cet ouvrage qu'on retrouve une traduction assez heureuse du fameux morceau de Claudien, qui commence par ce vers :

Sæpè mihi dubiam traxit sententia mentem, etc.

ARÉTHUSE, ballet de trois entrées, avec un prologue, paroles de Danchet, musique de Campra, 1701.

Cet opéra réussit peu ; et, comme les auteurs, lorsqu'ils le virent près de tomber, cherchaient plusieurs moyens de le soutenir ; je n'en connais qu'un, dit plaisamment un homme d'esprit qui les écoutait : c'est d'alonger les danses des ballets, et de raccourcir les jupes des actrices.

ARGÉLIE, reine de Thessalie, tragédie d'Abeille, 1673.

Deux raisons puissantes rendent Argélie ennemie de sa sœur Ismène; elle ne peut lui pardonner qu'au préjudice du droit d'aînesse, le feu roi eût fait passer la couronne sur la tête de cette dernière, si une mort imprévue n'avait rompu ce dessein. Cette aversion est encore augmentée par la nouvelle récente, que cette même Ismène, l'objet de son injuste fureur, et qu'elle tient étroitement renfermée depuis deux ans, est en outre sa rivale. Sa haine devient alors si forte, qu'elle ne songe qu'aux moyens d'humilier cette sœur infortunée; et que, dans le dessein de lui porter le coup mortel, elle aime mieux risquer de sacrifier son amant, que de manquer de perdre celui de sa sœur. Mais enfin, elle expie par sa mort ses injustices et ses cruautés; et le peuple reconnaît Ismène pour sa Souveraine.

Cette pièce donna lieu à une aventure singulière. Deux princesses parurent d'abord sur le théâtre; la première ouvrit la scène par ce vers :

Vous souvient-il, ma sœur, du feu roi notre père?

Malheureusement, la seconde actrice resta un peu de tems sans répondre. Un plaisant du parterre prit la parole, et dit tout haut :

Ma foi! s'il m'en souvient, il ne m'en souvient guère.

Ce qui causa de si grands éclats de rire, qu'il ne fut pas possible aux comédiens de continuer.

ARGÉNIE, opéra-comique en trois actes, par Marignier, Pannard et Pontau, à la Foire Saint-Germain, 1729.

Le sujet est tiré du *Prince Déguisé*, tragi-comédie, de Scudéry. On ne sait pas, disait un critique du tems, tout ce que nos auteurs du jour doivent aux la Calprenède, aux Mairet, aux Claveret, aux Rotrou, aux Chevreau, aux Scudéry, pour la façon de leurs drames bourgeois, prétendus nouveaux, en prose et en ariettes. Ils s'habillent des lambeaux tragi-comiques de ces anciens auteurs, pour amuser ce siècle, plein de génie et de goût, à l'Opéra-Bouffon, et même à la Comédie-Française.

ARIANE, tragédie de Thomas Corneille, 1672.

Il est peu de rôles sur la scène, aussi intéressant que celui d'*Ariane*. Il le devint surtout, depuis qu'une grande actrice se le fut approprié. Mlle. Clairon a rendu cette pièce trop familière au public, pour qu'il soit nécessaire d'en retracer l'idée ; on ajoutera seulement qu'Ariane brille partout, aux dépens des autres personnages. Du reste, l'auteur a pris, dans ce poëme, un ton naturel et convenable à l'expression du sentiment.

Thomas Corneille fit cette tragédie en dix-sept jours, selon les uns, en quarante, selon d'autres. Il n'avait pas moins de facilité à travailler ses ouvrages de théâtre, que de mémoire pour les retenir ; et tous ceux, qui l'ont connu particulièrement, ont été témoins que, lorsqu'il était prié de lire ses pièces dans quelque compagnie, ce qui était autrefois fort en usage, il les récitait mieux qu'aucun comédien n'aurait pu le faire. Il était si sûr de sa mémoire, que souvent il ne portait point l'ouvrage sur lui.

Thésée, dégoûté d'Ariane, fait la cour à Phèdre sa sœur, et lui propose de l'enlever. Phèdre, après une assez faible résistance, se rend aux empressemens de Thésée, en lui remontrant, toutefois, que son enlèvement va mettre

le poignard dans le cœur de sa sœur, comme elle le dit dans ce vers détestable :

Je la tue : et c'est vous qui me le faites faire.

Voilà, disait Boileau, qui donne beau jeu à tous les plaisans du parterre. Ah! pauvre Thomas, continuait-il, tes vers, comparés avec ceux de ton frère aîné, font bien voir que tu n'es qu'un cadet de Normandie.

La Champmêlé, dit madame de Sévigné, en parlant de cette actrice, qu'elle appelait souvent sa belle-fille, parce qu'elle était entretenue par le marquis de Sévigné, son fils, la Champmêlé est quelquefois si extraordinaire, qu'en votre vie vous n'avez rien vu de pareil; c'est la comédienne que l'on cherche, et non pas la comédie. J'ai vu *Ariane* pour elle seule. Cette tragédie est fade; tous les acteurs sont maudits; mais, quand la Champmêlé paraît, on entend un murmure; tout le monde est ravi, et l'on pleure de son désespoir.

Le parterre redemanda cette pièce, lorsque d'Ancourt, orateur de la troupe, s'avançait pour en annoncer une autre. d'Ancourt se trouva embarrassé; Ariane était le triomphe de Mlle. Duclos; malheureusement elle était chargée d'un certain fardeau, qu'elle n'avait pas reçu des mains de l'hyménée, et qui touchait au terme prescrit par la nature. C'était cet état qu'il fallait apprendre au parterre, sans blesser la délicatesse de l'actrice, de laquelle l'orateur savait qu'il serait entendu. Lorsque le tumulte est appaisé, d'Ancourt s'avance, se répand en excuses et en complimens, cite une maladie de Mlle. Duclos, et, par un geste adroit, désigne le siége du mal. A l'instant, Mlle. Duclos, qui l'observe, s'élance rapidement des coulisses, vole sur les

bords du théâtre, appuie un soufflet sur la joue de l'orateur ; et, se tournant vers le parterre avec le même feu, elle dit : à demain Ariane.

Mlle. Clairon, un jour, reçut un éloge bien flatteur ; et, ce fut la sensibilité elle-même qui l'applaudit. Cette actrice jouait le rôle d'Ariane sur le théâtre d'une de nos provinces méridionales. Dans la scène, où cette princesse cherche, avec sa confidente, quelle peut être sa rivale, à ce vers :

Est-ce Mégiste, Eglé, qui le rend infidèle ?

l'actrice vit un jeune homme qui, les yeux en pleurs, se penchait vers elle, et lui criait, d'une voix étouffée : c'est Phèdre ! c'est Phèdre !

ARIANE ABANDONNÉE, mélodrame, par M***, musique de M. Benda, aux Italiens, 1781.

Cette pièce est composée, comme la précédente, à l'imitation du *Pygmalion* de J. J. Rousseau. Au lever du rideau, on voit Ariane endormie sur un rocher; Thésée partagé entre la gloire et l'amour, vient contempler son amante dans les bras du sommeil. Mais il est forcé de céder enfin à l'impatience et aux menaces de son armée. Il part, le désespoir dans l'âme. Ariane se réveille; elle appelle Thésée. La nymphe des rochers qu'elle parcourt lui apprend son départ, et lui annonce qu'elle ne le verra plus. Un orage survient tout-à-coup, l'éclair brille, la foudre gronde. Ariane court de rochers en rochers; et enfin, désespérée, se jette dans les flots. La musique est pleine d'expression et de mouvement.

ARIANE DANS L'ISLE DE NAXOS, opéra en un

acte, paroles de M. Moline, musique d'Édelmann, à l'Opéra, 1782.

Il n'y a guère de situation plus dramatique, que celle d'une femme belle et tendre, abandonnée dans un désert par l'amant qu'elle adore, et pour qui elle a tout sacrifié. Soutenu par la force du sujet, Thomas Corneille s'est élevé au-dessus de lui-même, et nous a laissé, dans son *Ariane*, une des plus touchantes tragédies de notre théâtre. Un auteur allemand a imaginé de donner, à cette action, une forme nouvelle. A l'exemple du *Pygmalion* de J. J. Rousseau, il a fait un drame composé seulement de deux monologues; l'un de Thésée, qui, entraîné par les Grecs, s'arrache des bras d'Ariane endormie; l'autre d'Ariane, qui, s'éveillant au moment du départ de son amant, se livre à tous les mouvemens de sa douleur et de son désespoir, et finit par se précipiter dans les flots. Dans ces deux monologues, les paroles étaient simplement déclamées par les acteurs : mais la déclamation était entrecoupée de silences, pendant lesquels des ritournelles et des traits d'orchestre exprimaient les mouvemens divers, et les sentimens contrastés, qui agitaient successivement l'âme des deux personnages. Il y a environ vingt-huit ans que ce drame a été traduit en français, et exécuté à la Comédie Italienne.

M. Moline, en s'emparant de cette idée, lui a donné la forme dont elle était susceptible, c'est-à-dire, celle d'un opéra.

ARIANE ET BACCHUS, tragédie-opéra, paroles de Saint-Jean, musique de Marais, 1696.

Au moment d'une représentation de cet opéra, un acteur tomba malade. On prit, pour le remplacer, un de ces chanteurs subalternes, accoutumés à être sifflés, lors-

qu'ils veulent sortir de leur étroite sphère. Ce roi postiche parut ; il fut sifflé effectivement ; mais, sans se déconcerter, il regarda fixément le parterre, et lui dit : Je ne vous conçois pas. Devez-vous imaginer que, pour six cents livres qu'on me paie par année, j'irai vous donner une voix de mille écus ?

ARICIDIE, ou LE MARIAGE DE TITE, tragi-comédie de Levert, 1646.

Tite, destiné par l'empereur Vespasien, son père, à épouser Zaratte, fille de Vologèse, roi des Parthes, refuse de consentir à cet hymen, et souhaite d'être uni avec Aricidie, fille de Tertulle, capitaine des cohortes prétoriennes, qu'il aime et dont il est aimé. Vespasien, qui veut tenir sa parole au roi des Parthes, défend à Tite de songer à Aricidie, et lui ordonne de se préparer à donner la main à Zaratte. Aricidie, en généreuse amante, sacrifie son amour et son ambition au bien de l'empire, et consent que Tite se donne à Zaratte. Cette dernière, frappée des nobles sentimens de sa rivale, pour reconnaître ce grand effort, engage Vespasien à consentir que Tite épouse Aricidie ; et elle est unie à Domitien, second fils de l'empereur.

On fut scandalisé, à la représentation de cette pièce, de quatre vers que voici :

Les faveurs, qu'on accorde aux princes comme lui,
Sont exemptes de blâme et de honte aujourd'hui.
Tout ce qu'on leur permet, n'ôte rien à l'estime ;
Et la condition en efface le crime.

ARICIE, ballet de cinq entrées, paroles de Pic, musique de la Coste, 1697.

A l'une des représentations de cet opéra, un fat chantait dans le parterre, en même tems que Thévenard, et si haut,

qu'il incommodait tous ses voisins. L'un d'eux, Gascon, moins endurant que les autres, disait à chaque instant : le fat ! le maudit chanteur ! le bourreau ! le chien de chanteur ! et d'autres termes même plus énergiques. Est-ce de moi que vous parlez, lui dit le chanteur fâcheux ! Non, répliqua le Gascon, c'est de Thévenard, qui m'empêche de vous entendre.

ARIE ET PÉTUS, ou LES AMOURS DE NÉRON, tragédie de Gilbert, 1659.

C'est l'histoire de ces deux époux, qui se sont immolés eux-mêmes, pour se soustraire aux violences de Néron. Ce prince presse Arie d'accepter sa main, et ajoute qu'il veut bien s'en remettre au jugement du premier arbitre, qu'elle voudra choisir. Arie accepte la proposition, et déclare qu'elle prend pour juge, celui qui est renfermé dans son cabinet. La porte s'ouvre, et l'on voit paraître Pétus, que l'empereur croyait alors loin de Rome, et sur la route de la Grande-Bretagne, dont il venait d'être nommé gouverneur. Ce coup de théâtre est assez frappant. A la dernière scène, Sénèque vient faire le récit de la mort de Pétus et d'Arie. Néron, agité par ses remords, chasse Pétrone et Tigillin, et s'abandonne à des fureurs, qui terminent la pièce.

ARIE ET PÉTUS, tragédie de mademoiselle Barbier, 1702.

Agrippine ouvre la scène, avec ce ton impérieux, qui annonce la fierté de son caractère, et elle presse Claude de ne plus différer à lui donner sa main. Ce prince trouve de nouveaux délais, dans la découverte d'une conspiration contre sa personne. Le vrai motif est son amour pour Arie,

fille de Silanus, que Claude a fait mourir injustement. Sa déclaration est rejetée, avec cette fierté qui convient, quand la main qu'on refuse est teinte du sang d'un père malheureux. Animée du désir de venger cette mort, Arie engage son amant Pétus à immoler l'empereur. Pétus n'écoute que la voix de la tendresse. Il conspire contre Claude, mais la conspiration est découverte. Arie épouse Pétus, et se rend avec lui vers le camp des conjurés. Ils sont arrêtés dans leur fuite. Claude avoue à Agrippine qu'Arie est sa rivale. La fureur, la jalousie, la politique se succèdent dans l'âme de cette princesse. L'empereur, toujours plus épris des charmes d'Arie, parle en maître qui veut être obéi. La triste Arie, obligée de consentir à l'exil de Pétus, ou de le voir périr, découvre le secret de son mariage, et demande la permission de voir son époux; c'est dans cette entrevue, qui fait le dénouement de la pièce, qu'à l'exemple d'Arie, Pétus se tue d'un coup de poignard.

Il se répandit dans le monde que cette tragédie était de Pellegrin. Mlle. Barbier cria à l'injustice; et, pour détruire un soupçon si injurieux, elle fit représenter *Cornélie*, l'année suivante. Le public vit cette pièce avec plaisir: mais c'était toujours à l'abbé Pellegrin qu'il en attribuait la gloire. En vain fit-elle depuis une comédie, deux tragédies, trois opéras; plus elle donnait de preuves de fécondité, plus on s'opiniâtrait à la croire stérile. Il est vrai que l'abbé Pellegrin, à qui l'on faisait honneur de ces ouvrages, était pauvre; il avait plus besoin d'argent que de gloire; mais il reste à savoir, si Mlle. Barbier était, ou assez riche pour les acheter, ou assez belle pour les avoir sans être riche.

Les comédiens firent, au sujet de cette tragédie, un réglement par lequel ils délibérèrent de joindre une petite pièce aux grandes, dès leur première représentation; sans que cela pût tirer à conséquence pour les tragédies nouvelles, qui seraient représentées en hiver. L'usage avait été jusqu'alors de n'ajouter les petites pièces, que lorsque l'empressement du public paraissait se ralentir.

ARIETTE. Ce diminutif, venu de l'Italie, signifie proprement *petit air*: mais le sens de ce mot a changé en France, et l'on y donne le nom d'*ariette*, à de grands morceaux de musique, d'un mouvement pour l'ordinaire assez gai, qui se chantent avec des accompagnemens de symphonie.

ARIODANT, opéra en trois actes, par Hoffmann, musique de Mébul, à l'Opéra-Comique, 1799.

Voici le sujet de cette pièce, puisée dans l'*Orlando Furioso*. Ariodant, jeune chevalier, est près d'épouser une personne belle et vertueuse, lorsqu'Othon, son rival, lui fait voir un homme, entrant la nuit chez sa maîtresse: Ina, prévenue d'avoir laissé s'introduire de nuit son amant chez elle, est citée pour ce crime devant un tribunal, présidé par son père. Elle paraît, couverte d'un voile; et, sur son refus de répondre aux diverses interrogations, elle va être condamnée. Le calomniateur se présente alors, et la réclame comme son épouse: mais tout-à-coup l'accusée se lève, pour le démentir; et, découvrant le voile qui cache sa figure, fait voir aux spectateurs la suivante d'Ina, qui avait osé prendre les habits de sa maîtresse, pour fasciner les yeux du trop crédule Ariodant. Le traître Othon, convaincu de félonie, est tué en duel par le frère d'Ariodant;

d'Ariodant; Ina épouse son amant, et la suivante obtient son pardon, en faveur de son repentir.

Les paroles et la musique de cet ouvrage ont obtenu un succès mérité. (*Voyez* MONTANO ET STÉPHANIE).

ARIOSTE (Louis) naquit à Reggio, en 1474, d'une famille alliée au duc de Ferrare. L'ouvrage, qui l'a immortalisé, est son poëme de *Roland le Furieux*. Il composa cinq comédies, où l'on trouve beaucoup d'art et de comique. On les compara, dans leur naissance, à celles de Plaute et de Térence. Celle qui a pour titre, *les Supposés*, fut la plus applaudie, et l'est encore en Italie.

ARIOSTE, ou LE TRIOMPHE DU GÉNIE, vaudeville en un acte, par MM. Desfaucherets et Roger, au Théâtre du Vaudeville, 1799.

Arioste, épris des charmes d'Alexandra, ne peut la voir que difficilement : il la prie, si elle approuve son amour, de mettre une rose dans la main d'une statue de Minerve. Occupée de sa flamme, et munie de la rose, Alexandra vient se reposer dans le jardin, auprès de cette statue; son père la rejoint; et, sans se douter de l'amour de sa fille, prend la rose, et la place dans les doigts de Minerve. Arioste, au comble de ses vœux, s'empresse d'accourir, lorsque des brigands, qui se sont introduits dans le jardin du père d'Alexandra, s'emparent de celui-ci, et vont l'emmener avec Arioste; mais à peine a-t-on prononcé le nom de ce grand poëte, que tout-à-coup ces brigands *extraordinaires* tombent à ses pieds. Ce témoignage de considération et de respect émeut le père, qui n'a rien de mieux à faire, que de consentir à l'hymen de sa fille avec Arioste.

Malgré l'intrigue bizarre et romanesque de cet ouvrage, on y trouve de l'esprit, de la finesse et de jolis couplets.

ARISTARQUE, de Samothrace, fut précepteur du fils de Ptolomée Philométor. Vers l'an 148 avant J. C., il publia neuf livres de corrections sur l'Iliade d'Homère, sur Pindare, sur Aratus et sur bien d'autres poëtes. Il mourut dans l'île de Chypre, à soixante-douze ans, d'une hydropisie. Ne pouvant en guérir, il se laissa mourir de faim. On croit que c'est lui qui divisa l'Iliade et l'Odyssée, en autant de livres qu'il y a de lettres dans l'alphabet; et l'on prétend même qu'il en retrancha plusieurs vers. Il suffisait qu'un passage ne lui plût point, pour le taxer d'apocryphe. Cependant il fallait que sa critique fût judicieuse, puisqu'on se sert de son nom, pour désigner un censeur d'un jugement sain, d'un discernement exact, et d'un goût épuré et délicat.

ARISTE, OU LES ÉCUEILS DE L'ÉDUCATION, comédie en cinq actes et en prose, par M. Dorfeuille, au Théâtre-Italien, 1785.

M. Argant a élevé son fils Damis avec la plus grande dureté; madame Argant, au contraire, a pour lui la plus grande faiblesse; de sorte que le jeune homme est un de ces êtres capricieux, vains, légers, inconséquens et emportés, qui sont de vrais fléaux de société. M. Argant veut que Damis épouse sa pupille Isabelle; mais celui-ci a sauvé Julie de la brutalité de quelques insolens; il s'est même battu pour elle, et il l'adore. Cette même Julie, fille bien née, mais sans fortune, se présente chez madame Argant en qualité de femme de chambre, y est admise, y retrouve son amant, en est obsédée, veut sacrifier son amour à son devoir, désespère le

fougueux jeune homme, excite de nouveaux troubles dans son cœur comme dans sa tête, met à l'épreuve la complaisance de madame Argant, et enfin remplit le père de fureur et d'indignation. Un frère de M. Argant, homme sensé et ami de la paix, entreprend de ramener tous les esprits, reconnaît dans Julie la fille du comte de Gerval, son ancien ami, et dès-lors n'a pas de peine à tout pacifier; les deux amans sont unis.

Cette pièce n'a obtenu qu'un faible succès.

ARISTODÊME, comédien de l'Attique. En Grèce, les comédiens illustres étaient réputés des personnes notables; et cette qualité, loin de déroger, conduisait ceux, qui la possédaient à un degré éminent, aux premières places de la république. Aristodême fut nommé l'un des dix ambassadeurs, chargés de conclure la paix avec Philippe de Macédoine.

ARISTOMÈNE, tragédie de Marmontel, 1749.

Aristomène a vaincu les ennemis de sa patrie, et délivré Messène du joug des Spartiates. Ses victoires lui suscitent des ennemis; Cléonis et Dracon sont les plus obstinés à le perdre. Envieux de sa gloire, ils cherchent à jeter des soupçons sur sa conduite, à le rendre suspect au sénat, et à le faire passer pour l'ennemi de la république, lui qui vient d'en briser les fers. Léonide, son épouse, est instruite de ce qui se trame contre lui; et, pour le soustraire à la fureur du sénat, elle se fait conduire, avec son fils, chez les Spartiates, dans l'espérance de se faire suivre par Aristomène, et de le sauver par la ruine de sa patrie. La générosité de Sparte rend cette démarche inutile. Léonide est renvoyée à Messène, où le sénat

condamne la mère et le fils à la mort. Aristomène jouit d'assez de crédit sur l'esprit des soldats, pour empêcher l'exécution de cet arrêt; mais il aime trop sa patrie, pour donner atteinte à l'autorité des sénateurs. Il consent à laisser périr toute sa famille, plutôt qu'à voir couler le sang du moindre des citoyens. Toute l'armée réclame contre la barbarie du sénat: mais Aristomène menace d'immoler lui-même les victimes, si l'armée ne met bas les armes, qu'elle a prises pour leur défense. Alsire, son ami, entre au sénat, un poignard à la main, l'enfonce dans le sein de Cléonis et de Dracon; et, par ce coup de vigueur, il intimide les plus hardis, et met en liberté l'épouse et le fils d'Aristomène.

Cette tragédie fut interrompue, à la septième représentation, à cause de la maladie de Roselly. Cette maladie devint assez sérieuse, pour qu'on lui parlât de renoncer au théâtre; et l'on raconta dans le tems que le malade qui ne sentait pas son danger, répondit à celui qui le pressait vivement, de lui promettre de ne plus jouer la comédie:

N'abusez point, Probus, de l'état où je suis.

C'est un vers de *Catilina*, adressé par Fulvie au grand-prêtre. On ne garantit point cette anecdote; mais elle en rappelle une autre, que l'on garantira; on la tient de feu Crébillon lui-même, auquel le bon mot appartient. Ce célèbre tragique ayant eu une maladie très-inquiétante, plusieurs années avant que d'avoir donné, et même achevé son *Catilina*, Hermant, son médecin, le pria de lui faire présent des deux premiers actes, qu'il en avait déjà faits: Crébillon ne lui répondit que par ce vers si connu de *Rhadadamiste*:

Ah! doit-on hériter de ceux qu'on assassine!

ARISTOPHANE, poëte comique Grec, florissait vers l'an 446 avant J. C. Il fit retentir le théâtre d'Athènes des applaudissemens donnés à ses pièces. On lui décerna, par un décret public, une couronne de l'olivier sacré, en reconnaissance des traits qu'il avait lancés contre les chefs de la république. Il était si mordant, qu'il n'épargnait pas sa propre famille. On lui disputait un jour sa qualité de citoyen d'Athènes; il répondit par ces deux vers, parodiés d'Homère :

Je suis fils de Philippe, à ce que dit ma mère;
Pour moi je n'en sais rien; qui sait quel est son père?

Ses saillies amusèrent le peuple, et réprimèrent les vices des grands. Socrate et Euripide furent en butte à ses sarcasmes. Dans la pièce contre le Philosophe, il profite de tout pour le rendre, non seulement ridicule, mais encore odieux.

Aristophane, en rendant Socrate méprisable aux yeux de la populace, prépara de loin l'arrêt, que des juges corrompus prononcèrent contre l'homme le plus vertueux de la Grèce.

Aristophane avait composé cinquante-quatre comédies. Il ne nous en reste plus que onze. Elles offrent ordinairement cette élégance, cette finesse, ce style pur et délicat, cette plaisanterie légère, qui constituaient le sel attique. On l'admire moins à présent qu'autrefois, parce que l'éloignement des tems, et le peu de connaissance des mœurs anciennes empêchent de sentir, sur quoi portent ses bons mots. Ce qui le distingua parmi les comiques Grecs, est le talent de la raillerie. Il saisissait les ridicules avec facilité, et les rendait avec vérité et avec feu. Il est vrai

que ses comédies n'étaient très-souvent que des satires atroces, qui n'épargnaient pas plus les dieux que les grands. Ses plaisanteries dégénérèrent quelquefois en turlupinades et en obscènités. Plutarque, qui pouvait en juger plus sainement que nous, le mettait au-dessous de Ménandre. On peut voir, sur ces deux poëtes, le théâtre des Grecs, en faisant attention que le P. Brumoy flatte quelquefois les anciens, en les comparant aux modernes. Les comédies d'Aristophane sont : *Plutus*, *les Oiseaux*, toutes deux contre les dieux et les déesses ; *les Nuées*, contre Socrate ; *les Grenouilles*, *les Chevaliers*, *les Acarnaniens*, *les Guêpes*, *la Paix*, *les Harangueuses*, *les Femmes au Sénat*, *et Lysistrate*. Nous avons une traduction française du *Plutus* et *des Nuées*, par madame Dacier, et *des Oiseaux*, par M. Boivin. Poinsinet de Sivry a traduit en vers et en prose le théâtre d'Aristophane.

ARISTOTE, surnommé *le Prince des Philosophes*, naquit à Stagyre, ville de Macédoine, l'an 384 avant J. C., et mourut à l'âge de soixante-trois ans.

Aristote chercha, dans le goût épuré et délicat des honnêtes gens d'Athènes, les raisons des suffrages qu'on accordait à Homère, à Sophocle, et aux autres poëtes. Dans sa Poétique, il remonta aux principes ; et, de toutes ses observations, il forma ce corps admirable de préceptes, si propres à faire connaître les différens caractères des poëmes, et à conduire la poésie à sa perfection.

ARISTOTE AMOUREUX, ou LE PHILOSOPHE BRIDÉ, comédie en un acte et en vaudevilles, par MM. de Piis et Barré, à la Comédie-Italienne, 1780.

Alexandre aime Orphale : Aristote fait de grandes représentations à son diciple, sur son goût pour ce sexe trop séducteur. Orphale, pour se venger de l'austère philosophe, entreprend de triompher de sa morale. Elle n'employe d'autres armes que sa beauté, et amène Aristote au point de se laisser atteler à un char, et de consentir à la traîner.

Le sujet est pris d'un de nos vieux fabliaux, emprunté d'un conte arabe, et depuis imité par Marmontel. Les auteurs en ont tiré tout le parti possible. Leur pièce, pétillante d'esprit, fourmille de traits plaisans, et d'allusions fines et délicates : aussi a-t-elle eu le succès le plus brillant.

ARISTOTIME, tragédie de Levert, 1642.

Aristotime, tyran d'Élée, n'est pas satisfait d'avoir usurpé la suprême puissance, et de l'avoir affermie par le mariage de Myrone, sa fille, avec Anaxandre, fils d'Antigone, son protecteur : il veut encore assujétir le cœur de la vertueuse Mégiste. Les conseils de Myrone et les menaces du tyran ne peuvent rien sur cette femme forte, prête à voir égorger Ariston son jeune fils. La fortune change; Aristotime tombe au pouvoir des conjurés; Anaxandre sert de première victime à la fureur du peuple, qui demande, avec instance, la mort d'Aristotime et de sa fille. Ce prince paraît dans une salle tendue de noir, au fond de laquelle on voit le cercueil de son malheureux gendre. Il déclare à Myrone qu'il s'est empoisonné : malgré sa défense, cette dernière veut l'accompagner au tombeau, et choisit le poignard, comme le moyen le plus prompt de terminer sa vie infortunée.

ARLEQUIN, personnage qui, dans la comédie ita-

lienne, fait le rôle de bouffon, pour divertir le peuple par des plaisanteries. Nous l'avons introduit sur nos théâtres; et il joue un des principaux rôles, dans les pièces françaises qu'on représentait sur le Théâtre Italien.

Quelques-uns prétendent que l'*Arlequin* est un personnage, qui vient des anciens mimes Latins, qui avaient, comme lui, la tête rasée, et que l'on appelait *Planipèdes*.

Sanniones mimum agebant, rasis capitibus, fuligine faciem obducti, dit Vossius. Les bouffons représentaient les Mimes, la tête rasée, et le visage couvert de suie. Rien ne ressemble plus à notre Arlequin.

Le mot de *sanniones*, bouffons, paraît encore d'une grande autorité. L'Arlequin et le Scapin s'appellent encore *Zanni*, dans toute l'Italie; et *Zanni* dérive évidemment du mot *Sannio*. (*Voyez* ZANNI, SANNIO.)

Cicéron dit, *de Oratore: Quid enim potest tam ridiculum quàm Sannio esse, qui, ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso?* Ces traits, ajoutés aux précédens, semblent ne rien laisser à désirer au portrait d'Arlequin.

L'ancien caractère de l'Arlequin était seulement d'être balourd et gourmand: mais les modernes, et surtout les auteurs français, lui ont donné de l'esprit, et même de la morale, avec beaucoup de simplicité. On peut voir ce que cet heureux mélange produit dans *Arlequin sauvage*, et *Timon le misantrope*.

Quelques-uns prétendent que ce nom doit son origine à un fameux comédien Italien, qui vint à Paris, sous le règne de Henri III. Comme il fréquentait familièrement la maison du président de Harlai, qui lui avait accordé ses bonnes grâces, ses camarades l'appelaient, par dérision

ou par envie, Arlequin, le petit Harlai. Mais ce récit a tout l'air d'une fable, et ne paraît pas s'accorder avec les mœurs graves et austères du premier président de Harlai.

Arlequin, parlant de noblesse, dans une comédie, disait que, si Adam s'était avisé d'acheter une charge de secrétaire du roi, nous serions tous gentils-hommes. Il disait encore : autrefois les gens de qualité savaient tout, sans avoir jamais rien appris ; mais, à présent ils apprennent tout, sans rien savoir.

Arlequin, obligé de raconter la mort de son père, dit : hélas ! dispensez-m'en ; le pauvre homme mourut du chagrin de se voir pendre.

Un jour, il n'y avait presque personne à la Comédie Italienne : Colombine voulait dire tout bas un secret à Arlequin : Parlez haut, lui dit cet acteur, personne ne nous entend.

On défendit la musique aux Italiens. Un âne parut sur le Théâtre, et se mit à braire : Taisez-vous, insolent, lui dit Arlequin, la musique nous est défendue.

ARLEQUINADE.

On pourrait donner l'analyse de mille à douze cents Arlequinades ; mais elles exigeraient deux volumes, qui n'offriraient rien de neuf et d'intéressant. L'on sait que, partout où il se trouve un *Arlequin*, il y a un *Gilles*, son éternel rival ; on devine que Gilles, d'abord préféré par *Cassandre*, finira par être éconduit, et cédera la place à Arlequin. C'est-là le thême des mille et un canevas, représentés en France, depuis l'établissement des Théâtres forains jusqu'à ce jour. La famille des Cassandres est pour le Vaudeville, ce que fut, pour les Théâtres de la Grèce,

et ce que sera long-tems encore pour notre scène tragique, la famille des *Atrides*.

Si parva licet componere magnis.

Il y a long-tems que le personnage fantastique d'Arlequin n'est regardé, par les bons esprits, que comme une caricature du plus mauvais goût, et faite plutôt pour être admise sur un théâtre encore dans son enfance, que pour être tolérée sur une scène raisonnable, et dans un siècle de philosophie. L'ingénuité, les grâces, le naturel, les mouvemens simples et moelleux, la gesticulation intéressante, et pour ainsi dire enfantine ; en un mot, tous les moyens propres au comique conventionnel, qui appartient à ce personnage, et dont la nature et l'art avaient entouré le célèbre *Bertinazzi*, faisaient oublier les réflexions les plus saines et les mieux fondées. La raison et le goût parlaient en vain ; le rire leur imposait silence, et le critique le plus sourcilleux, après avoir aperçu Carlin, se trouvait forcé de dire, comme le Baliveau de la *Métromanie:*

J'ai ri, me voilà désarmé.

Il n'en est plus de même aujourd'hui ; le personnage est à nu ; ce qu'il a de choquant et d'invraisemblable n'est plus déguisé, ou caché par les ressources inépuisables d'un talent, aussi agréable qu'extraordinaire ; et son règne est passé. Nous n'ignorons pas qu'il lui reste encore des partisans ; mais ils sont en petit nombre ; et, quelques efforts que l'on fasse, il est à présumer qu'on ne verra bientôt plus, sur la scène française, un personnage, emprunté des bouffonneries italiennes, et digne, en effet, d'un theâtre dégénéré.

ARLEQUIN-AFFICHEUR, comédie-parade en un

acte, par MM. de Piis, Desfontaines et Barré, au Théâtre du Vaudeville, 1792.

C'est une des plus jolies productions des auteurs, à qui le Vaudeville doit une grande partie de sa fortune. On joue ordinairement ce petit ouvrage, à la première représentation des pièces nouvelles.

ARLEQUIN, APPRENTIF-PHILOSOPHE, comédie, en vers libres, en trois actes, avec un divertissement, par Davesne, aux Italiens, 1733.

Le rôle d'Arlequin, qui devait être le principal, n'est qu'épisodique. Tout le mérite de l'ouvrage est dans le style, qui l'a soutenu pendant quelques représentations.

ARLEQUIN AU SÉRAIL, comédie en un acte, en prose, avec un divertissement, par Saint-Foix, aux Italiens, 1747.

Octave s'introduit dans le sérail d'un pacha, où il sait qu'est renfermée Angélique qu'il aime, et qui a été enlevée par des corsaires. Octave est parvenu à inspirer la plus grande vénération au pacha, et l'opinion, qu'on a conçue de son art magique, le laisse sans inquiétude. Arlequin, n'est pas, à beaucoup près, aussi tranquille; mais Octave calme ses craintes, lui fait prendre les habits d'Angélique, persuade au pacha que cette fille a été ainsi métamorphosée, et sort du sérail avec elle et Arlequin, que le pacha ne cherche point à retenir. L'idée de cette pièce ne pouvait être plus singulière, ni l'exécution plus analogue au sujet, qui porte uniquement sur la crédulité imbécille du pacha. Un tel fondement n'a rien qui choque la vraisemblance.

ARLEQUIN-BALOURD, comédie en cinq actes, en prose, par Procope Couteau, 1719.

Procope a composé cette comédie sur un canevas italien intitulé : *les Amans brouillés*, dont voici le sujet. Flaminia est sous la tutelle du docteur, qui se flatte d'épouser sa pupille. Lélio aime Flaminia et en est aimé; mais, comme le docteur tient Flaminia renfermée, Lélio employe l'industrie de Scapin et d'Arlequin, ses valets, pour parvenir à voir sa maîtresse. Arlequin, flatté d'une récompense considérable, s'il peut réussir dans son entreprise, et jaloux d'ailleurs des soins, que Scapin prend pour le même sujet, se charge de plusieurs commissions, et les remplit avec tant de maladresse, qu'il brouille son maître avec Flaminia. Les balourdises d'Arlequin forment l'intrigue de cette pièce, et le mariage des deux amans en fait le dénouement.

ARLEQUIN, BOUFFON DE COUR, canevas italien, en trois actes, 1716.

Cette pièce fit beaucoup de plaisir : on en imprima le canevas, et l'on en fit des extraits pour la commodité des dames, qui voulurent toutes apprendre l'italien. Les maîtres de cette langue firent de grands projets de fortune; et il était de mode d'en avoir un dans sa loge, pour se faire interprêter la pièce, à-peu-près comme les *Cicéroni*, que les voyageurs prennent en Italie, pour se faire expliquer les antiquités du pays.

Après une représentation de cette comédie, Thomassin s'avança sur le bord du Théâtre, et s'adressant aux spectateurs, dans un jargon moitié italien, moitié français, qui faisait plaisir dans sa bouche, il dit : Messieurs, je veux vous dire *una picciola* fable, que j'ai lue ce matin ; car, il me prend quelquefois envie de *diventar*

savant; mais *la diro* en italien; et ceux qui *l'intenderanno l'expliqueranno* à ceux qui ne l'entendent pas. Alors il raconta, de la manière la plus comique, la fable de Lafontaine, *le Meûnier, son Fils et l'Ane*; il accompagnait son récit de tous les gestes, qui lui étaient familiers : il descendait de l'âne avec le meûnier; il y remontait avec le jeune homme; il trottait devant eux : il prenait tous les différens tons des contrôleurs; et, après avoir fini ce récit comique, il ajouta en français : Messieurs, venons à l'explication; je suis le bonhommè, je suis son fils, et je suis encore l'âne. Les uns me disent : Arlequin, il faut parler français; les dames ne vous entendent point, et bien des hommes ne vous entendent guères. Lorsque je les ai remerciés de leurs avis, je me tourne d'un autre côté; des seigneurs me disent : Arlequin, vous ne devez pas parler français; vous perdrez votre feu, etc. Je suis bien embarrassé; parlerai-je italien, parlerai-je français? je vous le demande, messieurs. Alors quelqu'un du parterre, qui avait apparemment recueilli les voix, répondit : Parlez, comme il vous plaira; vous ferez toujours plaisir.

Cette anecdote en rappelle une autre à-peu-près sur le même sujet. Les acteurs de la Comédie Française voulaient empêcher les Comédiens Italiens de parler français. Cette affaire fut portée devant Louis XIV; et Baron et Dominique furent les avocats des deux troupes. Lorsque Baron eut plaidé la cause de ses camarades, le roi fit signe à Dominique de parler à son tour; cet acteur, après avoir fait quelques gestes dans son caractère, dit au roi : Quelle langue votre Majesté veut-elle que je parle? Parle comme tu voudras, lui dit le roi. Je n'en veux pas davantage, dit Dominique, en remerciant ce monarque, ma cause est ga-

gnée. Le roi rit de la surprise qu'on lui avait faite : la parole est lâchée, dit-il, je n'en reviendrai pas.

ARLEQUIN, DÉFENSEUR D'HOMÈRE, opéra comique en un acte, en vaudevilles, mêlé de prose, par Fuzelier, à la Foire Saint-Laurent, 1715.

Léandre, amant d'Angélique, fille d'un bailli, pardonne à Arlequin et à Scaramouche toutes les friponneries quils lui ont faites, à condition qu'ils le serviront dans ses amours. Le bailli, qui est né en Italie, enferme sa fille et Olivette sa soubrette, suivant l'usage de son pays. Arlequin, déguisé en revendeuse à la toilette, offre plusieurs bijoux au bailli; il tire de sa poche une liste des effets qu'il a vendus, et une lettre de Léandre; mais il se trompe, donne la lettre amoureuse au père, et la liste à la fille. Le bailli s'aperçoit de la fourberie, et chasse Arlequin à coups de bâton; mais celui-ci reparaît bientôt en pédant, et dit au bailli qu'il vient s'établir dans son village, où il veut enseigner pour rien. Il fait apporter deux bibliothèques, sur l'une desquelles est écrit : *les anciens*; et sur l'autre : *les modernes*. Il fait approcher Angélique de la dernière, dans laquelle est Léandre, qui lui donne un livre qu'elle fait semblant de lire, tandis qu'elle s'entretient avec lui. Arlequin amène le bailli à la bibliothèque des anciens, et l'oblige à baiser respectueusement Homère, Sénèque et d'autres auteurs. Il l'amuse encore par des balivernes : mais le bailli s'échappe à la fin, et surprend sa fille avec Léandre, qui se jette à ses pieds, et se fait connaître pour le fils de Damis de Marseille, le plus intime ami du bailli, qui accorde sa fille à Léandre.

ARLEQUIN, EMPEREUR DANS LA LUNE, co-

médie en trois actes, avec des scènes italiennes, par Fatouville, 1684.

Cette pièce eut le plus grand succès; et la salle de la comédie italienne se trouva trop petite, pour l'affluence du monde qui y accourait. La pièce fut reprise en 1752, avec des changemens faits par Favart; mais, le goût ayant changé, il s'en fallut bien qu'elle eût alors le même succès, que dans sa nouveauté.

Cet ouvrage fut fait à l'occasion d'une dispute célèbre, qui agitait alors la république des lettres, divisée en deux partis, à la tête desquels était madame Dacier pour les anciens, et La Motte pour les modernes. Arlequin tirait l'Iliade d'une espèce de châsse; et, par une allusion peu décente aux cérémonies ecclésiastiques, la faisait baiser à tous les acteurs, en réparation des outrages faits à Homère.

ARLEQUIN ENFANT, STATUE, PERROQUET, comédie en trois actes, aux Italiens, 1716.

Lélio, amant de Flaminia, et Mario, qui l'est aussi de Silvia sa sœur, ne peuvent parler à leurs maîtresses, qui sont gardées à vue par Pantalon, leur père. Ils emploient Arlequin pour leur rendre une lettre; et celui-ci, pour s'acquitter de sa commission, s'introduit dans la maison de Pantalon, déguisé tour-à-tour en astrologue, en enfant, en perroquet, en ramoneur, en statue. Mais tous ces stratagêmes sont inutiles, par la vigilance de Pantalon et la maladresse de ses filles. Enfin les deux amans feignent de prendre querelle, se battent, et tombent, comme s'ils étaient blessés à mort. Ils font une donation de tous leurs biens à leurs maîtresses, que Pantalon,

croyant qu'ils vont expirer, ne fait point de difficulté de leur accorder. On dresse le contrat; et, lorsqu'il est signé de toutes les parties, Mario et Lélio se relèvent, et avouent leur artifice à Pantalon, qui est furieux d'avoir été leur dupe.

ARLEQUIN-ÉSOPE, comédie en cinq actes, aux Italiens, 1691.

Le bruit, qu'avait fait l'*Ésope à la Ville* de Boursault, joué en 1690, et qui eut quarante-trois représentations de suite, engagea le Noble à composer cette pièce d'*Arlequin Ésope*, qui eut aussi un très-grand succès.

ARLEQUIN ET SCAPIN, MAGICIENS PAR HASARD, comédie italienne, 1716.

Cette comédie est l'époque des feux d'artifice, que donnèrent les sieurs Ruggieri, qui, par cette nouveauté, ramenèrent en foule, pendant plusieurs années, au Théâtre-Italien, le public qui commençait à l'abandonner, sans autre raison que son inconstance ordinaire.

ARLEQUIN ET SCAPIN, MORTS-VIVANS, comédie en deux actes, aux Italiens, 1750.

Arlequin est amoureux de Coraline, nièce de Pantalon, qui l'a promise à un Génie. Elle lui remet un talisman, pour braver la fureur de son rival; mais il le perd, ce qui lui fait éprouver de grands malheurs, ainsi qu'à Scapin son camarade, qui est aussi amoureux de Camille, sœur de Coraline. Ils le retrouvent enfin par le secours d'une Gnomide, qui leur prédit qu'ils trouveront la fin de leurs peines dans un tombeau, que le Génie leur a fait préparer. Ils y entrent, non sans répugnance; et bientôt Pantalon, toujours courroucé contre ses filles, les force de s'y renfermer. Le tombeau

tombeau se change en une salle de festin ; et la pièce finit par les noces des quatre amans, qui sont unis, malgré Pantalon et le Génie.

ARLEQUIN ET SCAPIN, VOLEURS PAR AMOUR, comédie en trois actes, retouchée par Favart, et jouée à la Comédie-Italienne, en 1751.

Arlequin et Scapin, hors de condition, se font voleurs, afin d'avoir de l'argent pour épouser leurs maîtresses. Ils s'introduisent dans la maison de Pantalon, auquel ils dérobent une poudre et une flûte magiques, dont ils se servent fort à propos, lorsqu'ils sont arrêtés par la justice : ils font danser et chanter les juges ; ce qui produit une scène très-plaisante.

ARLEQUIN-FRANC-MAÇON, pantomime représentée à Londres, au Théâtre de Covent-Garden, 1780.

L'opinion, adoptée par les francs-maçons, que le prototype de l'architecture est tiré du grand édifice, qui est l'homme, a suggéré l'idée de cette pièce monstrueuse. Dans la première scène, on voit trois francs-maçons, travaillant à une figure, qui représente l'homme, composée des différens ordres de l'architecture. La tête *est composite ;* les bras, *corinthiens* ; le tronc, *ionique* ; les cuisses, *doriques* ; et les pieds, *toscans*. A un signal qui se donne, les maçons quittent leur ouvrage, et l'on voit paraître l'ombre d'Hiram Abiff, surintendant du palais de Salomon. De la figure dont on vient de parler, Hiram produit Arlequin, lui donne un tablier de maçon, lui enseigne l'usage qu'il doit faire de ses outils, et le munit d'une truelle, qui, par sa vertu magique, doit lui faire opérer les plus grandes merveilles, et le tirer de tous les

embarras, où il pourra se trouver. Il le quitte aussitôt; et le premier objet, qu'aperçoit Arlequin, est la fille d'un Juif, appelée Colombine, qui s'amuse à considérer, avec son père, les fondemens d'une maison qu'il fait bâtir. A peine Arlequin et Colombine se sont-ils vus, qu'ils deviennent amoureux l'un de l'autre. Arlequin fait ici le premier essai de sa truelle; il en touche seulement les fondemens de la maison, et l'édifice est achevé dans un clin-d'œil. Tandis que ceux qui se trouvent-là sont pétrifiés d'étonnement, à la vue du prodige, Arlequin enlève Colombine : mais son père la retrouve peu de tems après, et la présente à un Hollandais qui veut l'épouser.

Arlequin parvient à s'introduire dans la maison du Hollandais, en se cachant dans un coffre-fort, que le vieux Juif y fait porter, et enlève une seconde fois sa maîtresse. Le Hollandais s'endort. Alors descend par la cheminée un ramoneur, qui lui vole son argent, et se sauve par où il est venu. On court après le voleur: la scène change, et présente successivement un jardin, un temple de Bacchus, les serres-chaudes de Covent-Garden, où l'on conserve l'aloès américain, et enfin le pilori. Cependant Arlequin et Colombine s'embarquent, et arrivent en Hollande. On voit une campagne, couverte de neige et de glace, où sont rassemblés une foule de gens, qui glissent avec des patins. Bientôt la scène change, et représente d'abord le rivage de la mer, où l'on voit les deux aventuriers se rembarquer, pour passer en Angleterre; ensuite une vue de Towerhill, où Arlequin est arrêté avec Colombine. On lui ôte sa truelle; et on le conduit devant les juges de Westminster, pour lui faire son procès, comme à un ravisseur. Là, les graves légistes s'injurient, se donnent

mutuellement le titre de coquins et de fripons, et finissent par se battre : les sacs et les perruques volent en l'air. Alors, le théâtre représente le marché de Billingsgate, où les légistes sont battus, de leurs propres armes, par une troupe de poissardes. Enfin Hiram reparaît ; il appaise tout, et obtient du vieux Juif son consentement pour le mariage d'Arlequin et de Colombine. L'affaire une fois arrangée, Hiram ordonne aux héros de la pièce de venir, à la grande loge, voir la fête annuelle, qu'on célèbre, pour l'installation d'un nouveau Grands-Maître de l'ordre des francs-maçons ; ce qui amène une scène, où l'on voit passer en procession tous les Grands-Maîtres de l'ordre, qui ont existé depuis Hénoch, chacun précédé de sa bannière. Voici dans quel ordre ils se suivent :

Première bannière : Hénoch ; deux hommes portant des pilastres.

Seconde bannière : Nemrod ; deux chasseurs ; quatre hommes portant la tour de Babel.

Troisième et quatrième bannières : six soldats ; quatre trompettes ; six musiciens ; quatre enfans ; le grand-prêtre ; Salomon porté sur son trône, et ayant à ses côtés Hiram Abiff, et Hiram roi de Tyr.

Cinquième bannière : la reine de Saba ; quatre jeunes Égyptiennes, qui portent des vases ; quatre hommes, qui portent le temple.

Sixième bannière : Darius, fils d'Hystaspe, et Zoroastre ; deux hommes, qui portent le temple du Soleil.

Septième bannière : César-Auguste ; deux soldats ; deux hommes portant le Panthéon.

Huitième bannière : Titus ; le soldat, qui mit le feu au temple, chargé de fers ; deux gardes ; deux hommes, qui portent le temple, tout en feu.

Neuvième bannière : Constantin ; deux sénateurs Romains ; quatre hommes portant l'arc triomphal.

Dixième bannière : Guillaume le Conquérant ; la Grande Bretagne ; Guerdolph ; Montgommery ; deux hommes portant la tour de Londres.

Onzième bannière : Edouard III ; le Prince Noir ; Jean, roi de France, et Philippe son fils enchaînés ; le lord Audley ; deux hommes portant le château de Windsor.

Douzième bannière : Élizabeth, le comte d'Essex, et sir Walter Raleigh ; quatre maîtres maçons avec leurs tabliers.

Treizième bannière : Jules II ; Michel-Ange, le Bramante, Raphaël, Joconde et San-Gallo ; deux hommes, qui portent le temple de Saint-Pierre.

Quatorzième bannière : Jacques Ier. ; Inigo Jones ; deux hommes portant le palais de Whitehall ; Guy-Vaux ; sir Thomas Pervit ; un seigneur.

Quinzième bannière : Charles II ; sir William Davenant, Killegrew et le général Monk ; un capitaine Hollandais ; quatre matelots Hollandais ; le lord-maire ; deux hommes portant le monument, c'est-à-dire, la colonne élevée à Londres, en mémoire de l'incendie, qui arriva dans cette ville, le 2 septembre 1666.

Seizième bannière : Guillaume III, et la reine Marie ; deux hommes portant l'Obélisque.

Dix-septième bannière : sir Christophe Wren ; deux seigneurs ; deux hommes portant l'église de Saint-Paul.

Dix-huitième bannière : six templiers ; deux hommes portant les marques de l'ordre.

Dix-neuvième bannière : six maçons ; deux hommes portant un char de triomphe.

Vingtième bannière : Les maçons modernes ; un thuil-

lier; deux maçons portant la colonne de Salomon; quatre intendans, ayant des baguettes dans leurs mains; le grand-maréchal, avec le bâton de commandement; le secrétaire, avec des plumes en sautoir; le grand-trésorier, avec des clefs.

Telle est, en abrégé, cette pièce extravagante, dont la simple exposition suffit, sans doute, pour en faire la critique. Tout y est incohérent et bizarre; et l'on peut appliquer, avec justice, à l'auteur, les premiers vers de l'*Art poétique* d'Horace. Cependant elle a été représentée trente-sept fois de suite; mais ce succès prodigieux a été probablement dû au décorateur et au machiniste, qui ont réuni leurs efforts, pour enchanter les yeux de la multitude.

ARLEQUIN, HOMME A BONNES FORTUNES, comédie en trois actes, en prose, par Regnard, 1690.

Cette pièce fut faite, pour l'opposer à celle de l'*Homme à bonnes Fortunes*, de Baron. Regnard fit la critique de sa propre comédie, par une autre petite pièce, qui fut jouée quelque tems après.

ARLEQUIN-HULLA, comédie en un acte, en prose, de Dominique et Romagnési, aux Italiens, 1728.

Le pacha Achmet répudie Zaïde, et n'est pas long-tems à s'en repentir. Il en devient ensuite si amoureux, qu'il lui propose un *Hulla*. Zaïde y consent, pourvû que le Hulla la quitte, aussitôt après la cérémonie. Achmet croit que l'amour, que Zaïde a pour lui, lui dicte cette condition; mais il se trompe; car, un instant après, elle apprend à Fatime, qu'elle songe à se sauver, pour rejoindre, si elle le peut, son premier amant. Achmet charge l'Iman de lui trouver un Hulla, qui épouse et répudie Zaïde. Celui-ci

lui répond qu'il a, dans la mosquée, un étranger qui fera son affaire. Cet étranger est Arlequin, qui se trouve précisément être cet amant, que Zaïde regrette. On reconnaît, d'un autre côté, que Zaïde est la fille du Cadi, qui ne refuse plus de la laisser à Arlequin.

On a refait cette pièce, il y a quelques années, pour le Théâtre du Vaudeville.

ARLEQUIN-MAHOMET, ou LE CABRIOLET VOLANT, comédie en trois actes, par M. Cailhava, aux Italiens, 17..

Cette pièce burlesque est dans le genre des canevas, que les acteurs italiens représentaient en improvisant. M. Cailhava n'est pas le premier, qui ait essayé ses talens, dans ce qu'on appelle les *Arlequinades*. Plusieurs de nos auteurs célèbres, Regnard, Dufresny, etc., nous en ont laissé. Quoiqu'on ne lise guères ces sortes de pièces, il nous semble cependant qu'on lira avec plaisir celles, que l'auteur de l'*Art de la comédie* a risquées dans ce genre.

ARLEQUIN MILITAIRE, comédie en trois actes, suivie d'un divertissement, aux Italiens, 1740.

Arlequin, tambour d'un régiment, revient de l'armée, et rencontre Scapin, qui l'engage à jouer, et lui gagne son argent. Scapin, charmé de son aventure, court en faire part à Argentine, dont il est amoureux, et lui avoue qu'il a usé de supercherie, en jouant avec Arlequin. Ce dernier entend ce discours, rencontre Argentine, en devient amoureux, et s'en fait aimer. Scapin vient demander Argentine en mariage à Pantalon son maître, qui la lui accorde. Mais, dans le fond du théâtre est Arlequin, qui songe à se venger de Scapin; en effet Argentine, qui s'entend avec

lui, dit à Scapin qu'il lui faut des habits et des meubles pour son ménage. Scapin tire sa bourse, où est l'argent qu'il a gagné à Arlequin, et la présente à Argentine : celle-ci la prend, et la donne à Arlequin, en disant que c'est lui qu'elle accepte pour époux.

ARLEQUIN, MUET PAR CRAINTE, canevas italien, de Riccoboni père, 1717.

C'est dans cette pièce que, le 10 avril 1741, Carlo Bertinazzi, connu depuis sous le nom de Carlin, débuta avec beaucoup de succès. Il était alors âgé de vingt-huit ans; et le public le trouva digne de réparer la perte, qu'il avait faite à la mort de Thomassin, qui n'était point encore remplacé.

ARLEQUIN, PERSÉCUTÉ PAR LA DAME INVISIBLE, canevas italien, en trois actes, tiré d'une comédie espagnole, aux Italiens, 1716.

Ce même sujet a fourni trois pièces françaises : la première, l'*Esprit Follet*, ou l'*Inconnue*, par Bois-Robert; la seconde de Hauteroche, intitulée : *la Dame Invisible;* la troisième, *les Engagemens du Hasard*, par Thomas Corneille. L'auteur de *la Maison à deux Portes, difficile à garder*, a aussi puisé dans la même source.

ARLEQUIN-PERSÉE, parodie de l'Opéra de *Persée*, en trois actes, en vaudevilles, par Fuzelier, au Théâtre-Italien, 1722.

Dans le tems, où l'on jouait cette comédie, on proposa le poëme de *la Ligue* par souscription; et l'on indiqua, pour en recevoir le prix, presque toutes les villes de l'Europe. L'auteur d'*Arlequin-Persée*, fit un catalogue exact

de toutes ces villes, et renferma leurs noms dans les couplets d'un vaudeville de sa pièce.

ARLEQUIN, POLI PAR L'AMOUR, comédie en un acte, en prose, de Marivaux, aux Italiens, 1720.

Cette pièce offre un tableau naïf de ce qui se passe entre deux jeunes personnes, qui s'aiment de bonne foi, et se le disent avec ingénuité. Ce sujet n'est pas neuf; mais il est traité agréablement.

ARLEQUIN-PROTÉE, comédie en trois actes, en prose, par Fatouville, aux Italiens, 1683.

Elle renferme une parodie de *la Bérénice* de Racine; c'est une des premières parodies qui aient paru au théâtre.

ARLEQUIN, ROI PAR HASARD, pièce italienne, 1749.

Spezzafer, acteur de la troupe italienne, était marié, et sa femme lui donnait de la tablature. Dans cette comédie, Arlequin distribue des gouvernemens à ses courtisans; Spezzafer se présente, pour être gouverneur d'une place frontière, ajoutant qu'il la gardera bien. Qui? toi! lui répond Arlequin, tu la garderas bien; toi, qui depuis vingt ans ne peux garder ta femme!

Lorsque Spezzafer mourut, on en parla à Versailles. M..., médecin du roi, dit qu'on lui trouvait beaucoup de ressemblance avec cet acteur: Vous vous trompez, répliqua le duc de... Spezzafer n'a jamais tué personne.

ARLEQUIN-ROLAND, parodie en un acte, en vaudevilles, de l'opéra de *Roland*, par Dominique et Romagnési, aux Italiens, 1727.

Arlequin, sous le nom de Roland, ne peut se faire

aimer d'Angélique, quoiqu'il la comble de présens. Médor a touché le cœur de cette fille, qui trompe Arlequin, et feint d'avoir la colique, pour l'empêcher de la suivre. Elle ne peut pas néanmoins s'empêcher de paraître sensible à ses déclarations ; elle lui donne un rendez-vous au bal de l'Opéra : mais, pendant ce tems-là, elle s'arrange avec Médor, pour s'enfuir à Poissy, où ils prendront des batelets, pour aller s'établir à Rouen. Arlequin se rend au bal de l'Opéra; mais, au lieu d'y trouver Angélique, il n'y voit que des masques, qui se moquent de lui. Enfin, il apprend qu'Angélique s'est sauvée avec Médor. Il entre en fureur, jette son chapeau et sa perruque, ôte son habit et reste en chemise ; il demande à boire ; le limonadier vient avec un pannier, plein de verres et de caraffes. Arlequin, après avoir bu, demande le prix : on lui répond une pistole ; il saute sur le limonadier, le rosse, lui casse ses verres, ses caraffes, et brise tous les ornemens de la salle.

A la vue de la salle de l'Opéra, meublée de glaces, de vases et d'autres ornemens, Arlequin chantait :

Ces tapis sont brillans,
Ces glaces, magnifiques :
Ah! qu'il faut de rubriques,
Dans ces endroits galans,
Pour attraper six francs!

On ne prenait, avant cette nouvelle décoration, que quatre francs par place, au bal de l'Opéra ; et ce fut à cette occasion qu'on les mit à six francs.

ARLEQUIN-SAUVAGE, comédie en trois actes, en prose, par Delisle, aux Italiens, 1721.

On oppose, dans cette pièce, la simple nature à nos

mœurs civilisées, et l'on y fait voir combien nous sommes éloignés du vrai. Un *Sauvage* est amené en France, et n'y apporte que les lumières de la raison naturelle ; comme il est sans préjugé, il est aussi sans erreur ; il examine sans prévention, et juge sans partialité ; il s'étonne que les hommes ayent besoin de lois, pour être bons ; il condamne la fausseté de la politesse, et rit des considérations empruntées, que nous tirons de nos richesses ; mais il s'afflige sérieusement, lorsqu'il apprend qu'il y a des pauvres et des riches : car, étant des premiers, sa pauvreté l'oblige à dépendre des derniers ; ce que ses idées de justice et de liberté lui font regarder comme le comble de l'inhumanité.

ARLEQUIN-THÉSÉE, parodie, en un acte, de l'opéra de *Thésée*, par Valois d'Orville, aux Italiens, 1745.

Le choix des airs, et surtout celui des refreins, y sont très-heureusement employés, tel que celui-ci, que chante le roi d'Athènes, lorsqu'il reconnaît son fils, au moyen de son épée :

Oui, je reconnais cette lame;
Voilà la marque, sur mon âme,
Que ce cher enfant doit avoir.
Quel bonheur imprévu, Madame!
Ici, pour aider mon pouvoir,
J'avais un fils, grâce à ma femme,
Sans le savoir.

ARLEQUIN, TOUJOURS ARLEQUIN, comédie en un acte, en prose, par Dominique, Lélio et Romagnési, aux Italiens, 1726.

Le sujet de cette pièce a été très-souvent mis au théâtre,

sous le nom de l'*Aventure du Duc de Bourgogne*. Le Père du Cerceau, jésuite, en composa une comédie intitulée; *les Incommodités de la Grandeur*, qu'il fit représenter au collége de Louis-le-Grand; elle fut, peu de jours après, jouée devant le roi, au palais des Thuileries, par les pensionnaires de ce collége, du nombre desquels étaient les ducs de la Trémouille, de Mortemar, de Charost, etc.

Revenons à *l'aventure du Duc de Bourgogne*. Ce prince, nommé *Pilippe le Bon*, se promenant un soir à Bruges, trouva dans la place publique, un homme étendu sur le pavé, où il dormait profondément; il le fit enlever et porter dans son palais, où, après qu'on l'eut dépouillé de ses haillons, on lui mit une chemise fine et un bonnet de nuit, et on le coucha dans le lit du prince. Cet ivrogne fut bien surpris, à son réveil, de se voir dans une superbe alcove, et environné d'officiers. On lui demanda quel habit son Altesse voulait mettre ce jour-là. Cette demande acheva de le confondre; mais, après mille protestations, qu'il n'était qu'un pauvre savetier, et nullement un prince, il prit le parti de recevoir tous les honneurs, dont on l'accablait: il se laissa habiller, parut en public, entendit la messe dans la chapelle ducale, y baisa le missel; enfin, on lui fit faire toutes les cérémonies accoutumées. Delà il passa à une table somptueuse; ensuite au jeu, à la promenade et à d'autres divertissemens. Après le souper, on lui donna un bal. Le bon homme, ne s'étant jamais trouvé à pareille fête, prit libéralement le vin qu'on lui présenta, et but si largement, qu'il s'enivra de la bonne manière; ce fut alors que la comédie se dénoua. Pendant qu'il cuvait son vin, le duc le fit revêtir de ses guenilles, et reporter au même lieu, d'où on l'avait enlevé. Après y avoir dormi toute la nuit, il s'éveilla, et s'en retourna chez lui racon-

ter à sa femme, comme un rêve, tout ce qui lui était arrivé.

ARLEQUIN TOUT SEUL, vaudeville en un acte, par M. Dupaty, au Vaudeville, 1798.

Gilles a parié cinquante écus avec Arlequin, qu'il ne restera pas vingt-quatre heures chez lui, sans sortir; pendant qu'Arlequin reste enfermé, Gilles s'en va trouver Cassandre, et redouble d'efforts, pour le déterminer à lui donner Colombine. Au bout des vingt-quatre heures, Arlequin veut sortir; mais Gilles, qui n'est pas tout-à-fait Gilles, a pris la précaution de l'enfermer; alors, Colombine lui fait apporter un pâté, qui renferme une échelle de corde, au moyen de laquelle le prisonnier s'évade. Colombine parvient à disposer Cassandre, son père, en faveur de son amant; Gilles est éconduit, et Arlequin épouse sa Colombine.

ARLEQUIN-TRAITANT, opéra comique en trois actes, en prose et en vaudevilles, par d'Orneval, à la Foire Saint-Laurent, 1716.

Cette pièce doit son succès à la chambre de justice, qui venait d'être établie pour juger les *traitans*. Arlequin, nouveau parvenu, et sorti du rang le plus bas, se trouve le rival de Léandre. Ses richesses lui font donner la préférence; et le docteur, père d'Isabelle, ne veut pas que sa fille ait un autre mari qu'Arlequin. Un généalogiste propose à ce dernier de l'ennoblir, et de lui fabriquer des armes, convenables à sa haute fortune. Une aventurière lui demande un emploi pour son mari; enfin, Belphégor vient sommer Arlequin de se rendre avec lui aux enfers, conformément au pacte qu'il a fait avec lui, lorsqu'il lui demanda des

richesses. La scène représente le Tartare, où l'on voit plusieurs personnes, telles qu'un Gascon, un Poëte, un Médecin, etc., en proie à différens supplices. Le poëte éprouve le tourment de Sisyphe, pour le punir de toutes les pièces tombées, qu'il a faites dans sa vie. Arlequin faisait, dans cet endroit, le mauvais lazzi de montrer au doigt un homme, assis parmi les spectateurs, qui se levait en colère, et lui donnait de ses gants par le visage. La garde venait sur le théâtre; ce qui laissait le public dans l'attente d'un événement sérieux, qui se terminait cependant par une mauvaise plaisanterie; car, l'offensé n'était autre qu'un acteur, qui se découvrait, et faisait rire les spectateurs de leur bévue.

ARLEQUIN, VALET DE DEUX MAITRES, comédie italienne en cinq actes, de Goldoni, aux Italiens, 1763.

On ne peut guère rendre compte de pareilles pièces, écrites en langue étrangère, et dont le héros est Arlequin, qui varie ses rôles, et les rend à sa fantaisie. On ne conçoit guère, disait un Journaliste du tems, pourquoi les Italiens ont gratifié d'une pension de deux mille écus un auteur, qui ne leur est pas d'une plus grande utilité. On espérait que le sieur Goldoni monterait sur les planches; apparemment que sa qualité d'avocat ne lui a pas permis cette incartade, ou qu'il ne présume pas assez de ses talens.

ARLEQUIN, VENDEUR DE CHANSONS, canevas italien en trois actes, aux Italiens, 1716.

Cette pièce est une des plus anciennes et des plus comiques du Théâtre Italien. Dominique le fils la rendit longtemps fameuse sur les théâtres de la Foire, pendant l'intervalle qui sépara l'ancien Théâtre Italien du nouveau; elle

a été dialoguée aux Français, et jouée avec beaucoup de succès dans la province.

ARMAND (François-Huguet), plus connu sous le nom seul d'Armand, né à Richelieu, en 1699. Il fut tenu sur les fonds de baptême, au nom du maréchal de Richelieu, qui n'était alors guère plus âgé que son filleul. L'abbé Nadal le plaça chez un notaire à Paris; mais un penchant décidé, pour les plaisirs et pour le théatre, lui fit abandonner cette carrière. Après diverses aventures dignes de *Gil-Blas*, il joua la comédie en Languedoc, et revint ensuite à Paris, où il débuta sur le Théâtre de la Comédie française, en 1723, par le rôle de Pasquin, dans l'*Homme à bonnes fortunes*. La nature lui avait donné le masque, le plus propre à caractériser les talens d'un valet adroit et fourbe; c'est principalement dans ce rôle qu'il excellait; on le grava sous le personnage de *Carondas*, au moment où, à l'exemple du valet de Zénon, il volait le philosophe son maître, par un mal-entendu de philosophie. Ce rôle, dans la comédie *des Philosophes;* celui de Fabrice, dans l'*Écossaise;* et celui du Garçon libraire, dans *la Présomption à la mode*, furent les derniers qu'il représenta dans les pièces nouvelles. Ce comédien mourut à Paris, en 1765 Il s'était retiré du théâtre, peu de temps avant sa mort, avec une pension du roi, après quarante-deux ans de service. Il était le doyen des comédiens français.

Le caractère de cet excellent acteur était de voir tout gaiement; et, dans les affaires les plus sérieuses, il ne pouvait se refuser une plaisanterie. Il narrait d'une façon à faire distinguer les différens interlocuteurs, qu'il mettait en action dans ses récits; il imitait leur voix, leurs moin-

dres gestes ; on eût dit que Scarron l'avait deviné dans le personnage de *la Rancune*.

Il était harcelé depuis long-temps par un petit bossu, qui se faisait un malin plaisir de le contrarier, et qui souvent, lorsqu'il était en scène, le déconcertait par la causticité de ses réflexions. Ennuyé de cet acharnement à le poursuivre, Armand résolut de s'en venger. En conséquence, sans en prévenir le bossu, il fait louer la loge, que celui-ci occupait ordinairement, distribue séparément sept billets aux sept bossus, les plus éminens qu'il peut rencontrer, et prévient l'ouvreuse de loges de laisser entrer, pour occuper la huitième place, le bossu qui venait d'habitude. Tous les bossus arrivent les uns après les autres ; et le public de rire de cette facétieuse réunion : mais ce fut surtout à l'arrivée du bossu habitué, que les ris redoublèrent ; jamais rien n'avait paru aussi bouffon sur la scène, que ces huit bossus, qui s'examinaient les uns les autres. Le petit bossu mystifié n'osa plus reparaître dans la loge ; car, lorsqu'il essaya d'y revenir, il excita toujours un violent brouhaha. Ce fut ainsi qu'Armand eut les rieurs de son côté ; ce qui n'arrive pas toujours aux plaisans de profession.

ARMAND (M.), acteur du Théâtre Français, 1808.

Il a débuté à la Comédie Française, sur le théâtre de la rue Feydeau, dans la comédie *des Femmes*, et dans l'*Héroïsme filial* de Dumoustier. Doué d'une figure agréable et d'une taille avantageuse, cet acteur, en dépit d'une prononciation ingrate, remplit avec intelligence les rôles de petits-maîtres, double souvent, et remplace quelquefois le successeur de Molé.

ARMAND (Mlle.), actrice de l'Opéra, 1808.

Elle a débuté et joué, pendant plusieurs années, au Théâtre de l'Opéra-comique. Le mérite de son jeu n'égale point la beauté de sa voix : cependant elle a obtenu les suffrages du public, dans l'un et l'autre genres.

ARMAND (N.), acteur du Théâtre de l'Impératrice, 1808.

Depuis la retraite de M. Picard le jeune, les talens de M. Armand ont paru dans un jour plus avantageux.

ARMAND (N.), acteur du Vaudeville, 1808.

Cet acteur, dont la figure est agréable, chante le vaudeville avec goût, et double avec succès les premiers amoureux de ce Théâtre.

ARMAND (N.), acteur du Théâtre Montansier, 1808.

Cet acteur promet d'être un jour le digne successeur du *célèbre* Brunet.

ARMIDE ET RENAUD, tragédie-opéra, avec un prologue, par Quinault, musique de Lully, 1686.

Le titre seul de cet opéra en fait l'éloge; il n'en est point de plus connu, ni qui gagne autant à l'être. Quel tableau, que celui de la dernière scène du second acte! quel saisissement n'éprouve-t-on pas à l'aspect d'Armide, prête à poignarder Renaud endormi! Ce monologue admirable a servi, depuis, de champ de bataille à une guerre célèbre dans la littérature; mais une partie des combattans ne s'attaquait qu'au musicien; tous s'accordaient à respecter et à admirer le poëte. Le quatrième acte est faible, si on le compare aux autres; mais le cinquième vaut lui seul tout l'opéra. Ce fut, par celui d'*Armide*, que Quinault termina

sa carrière lyrique. Il eut, comme Racine, et un bien petit nombre de grands hommes, l'avantage de finir ses travaux par son chef-d'œuvre.

Cet opéra fut également le triomphe de Quinault, de Lully, et de mademoiselle Le Rochois, qui y joua le principal rôle. Le cinquième acte est un chef-d'œuvre, tant du poëte que du musicien; on dit que Lully obligea Quinault à le refaire jusqu'à cinq fois. Soit par cette raison, soit par dévotion, comme on l'assure communément, il est certain que Quinault se dégoûta du théâtre, et que, quelqu'instance que lui fit Lully, il ne voulut plus travailler.

Lully était si passionné pour sa musique, que, de son propre aveu, il aurait tué un homme, qui lui aurait dit qu'elle était mauvaise. Il fit jouer, pour lui seul, un de ses opéras que le public n'avait pas goûté. Cette singularité fut rapportée au roi, qui jugea que, puisque Lully trouvait son opéra bon, il l'était effectivement : Il le fit exécuter. Alors la cour et la ville changèrent de sentiment. Cet opéra était *Armide*.

On pria un jour la célèbre mademoiselle Lecouvreur de déclamer le monologue d'*Armide* : *Enfin, il est en ma puissance*, etc., avec ce ton, cette âme et cette intelligence, avec lesquels elle rendait si bien la nature; elle le déclama; et l'on fut agréablement surpris de voir jusqu'à quelle précision Lully, par sa musique, se trouvait d'accord avec elle.

Le poëme d'*Armide* est un de ceux, que Lully a traités le plus heureusement en musique. Il a été repris plusieurs fois, et particulièrement en 1754, avec le plus grand succès. On se rappelle encore, a dit La Harpe, le charme de la belle déclamation, et des chants agréables et

ARMIDE, parodie anonyme, en quatre actes, de l'opéra de ce nom, aux Italiens, 1762.

On a beaucoup ri de la décoration du théâtre, où l'on voyait une place publique, avec les préparatifs d'une fête. Un feu d'artifice, prêt à être tiré, occupait le fond, et on lisait en gros caractères, à différentes fenêtres des maisons: *Places à louer pour le feu.* La métamorphose du personnage de la *Haine en Médecin*, avec deux Médecins consultans de sa suite, a paru très-heureuse. Six Apothicaires arrivent, chacun un mortier à la main, sur lequel on voit leurs armes, qui sont deux vipères. Au lieu du bouclier de diamans, qu'on présente à Renaud, pour lui ouvrir les yeux sur la honte de son esclavage, et pour le rappeler à son devoir, le chevalier Danois dit à Ubalde: « *Bats la géné-* » *rale, morbleu! il la reconnaîtra.* » Ce trait a été extrêmement applaudi. En effet, on bat la générale, et Renaud sort de son long assoupissement. Au moment où il abandonne Armide, elle s'écrie: « Arrête..... Renaud! ô ciel! » un fauteuil; que je m'évanouisse! »

ARMINIUS, ou LES FRÈRES ENNEMIS, tragédie de Scudéry, 1642.

« C'est mon chef-d'œuvre que je vous présente », disait l'auteur, en donnant *Arminius*. Il est vrai qu'il finissait heureusement sa carrière. Le plan en est plus exact et plus régulier, le style plus précis et plus correct, les sentimens plus nobles et plus élevés, les caractères plus vrais et plus naturels, que dans ses autres ouvrages dramatiques. Arminius arrive au camp des Romains, offrant, pour la rançon d'Hercinie son épouse, les Aigles romaines, qu'il avait prises dans les combats. Germanius accepte d'abord la proposition; mais il est retenu par Ségeste, père d'Hercinie,

qui ne s'est ligué avec les Romains, que pour se venger d'Arminius, auquel il avait promis sa fille, et qu'il a mis dans la nécessité de l'enlever. On voit, dans plusieurs scènes touchantes, Arminius et Hercinie employer inutilement les prières et les larmes, pour toucher l'inflexible Ségeste. Enfin, Germanius apprend que Ségeste a quitté le camp, à la tête de ses troupes. Alors, n'étant plus arrêté par des raisons d'État, il rend Hercinie à son époux.

ARMINIUS, tragédie de Campistron, 1684.

On a loué le plan, l'exposition, la conduite, la liaison des scènes, et la catastrophe de cette tragédie : mais elle pêche du côté des caractères, qui, à l'exception de celui d'Arminius, sont faiblement exprimés. Le second acte est le plus brillant ; et la politique romaine est développée avec beaucoup d'art, dans plusieurs scènes.

ARMOIRE (l'), ou LA PIÉCE A DEUX ACTEURS, opéra-comique en un acte, de Panard, à la Foire Saint-Germain, 1738.

Le directeur de l'Opera-Comique parait désespéré de voir son théâtre, rempli de spectateurs, que, faute d'acteurs, il sera forcé de congédier. Les deux principaux de la troupe se sont battus pour une nouvelle actrice ; l'un est mortellement blessé ; l'autre a pris la fuite, et le reste est ivre. Les actrices ne sont pas plus en état de jouer. L'une d'entr'elles a perdu l'esprit après la mort de son amant, et fait cent extravagances. Dans cette extrémité, le directeur propose, au sieur Drouillon et à la demoiselle Angélique, de jouer une petite pièce intitulée : l'*Armoire*, qu'ils ont exécutée à eux deux sur un théâtre de société. Voici le sujet de cette pièce : Valère, amant de Lucile, a pour

rival, Christophe-Nicodême Platine, ancien syndic de la Bazoche, que madame Argante destine pour époux à sa nièce; mais monsieur Richard, tuteur de Lucile, veut marier sa pupille à Valère. On convient d'un rendez-vous chez lui. Madame Argante apprend cette intelligence de la bouche de Platine, qui lui déclare en même tems qu'il renonce à Lucile. Par ce refus, madame Argante se voit obligée de consentir au mariage de sa nièce avec Valère.

ARNAUD (N.), comédien de Province, 1808.

Il a débuté au Théâtre-Français, et ses talens ont obtenu et mérité les suffrages du public. Heureux dans le choix de ses modèles et de ses pièces de début, cet acteur s'est fait applaudir par un débit ferme et bien nuancé, un geste naturel, et une véritable intelligence; en un mot, il promet un bon comique à la scène française.

ARNAUD (François-Thomas-Baculard-d'), né à Paris, en 1719, mort dans la même ville, en 1805.

Il est auteur d'une tragédie de *Coligny*, représentée sur un Théâtre de société, en 1740; du *Comte de Comminges*, drame au Théâtre-Français; du *Mauvais Riche*, comédie; d'*Euphémie* et de *Mérinval*, drames d'un genre aussi ténébreux que celui de *Comminges*. On a, de cet auteur fécond, *les Épreuves du sentiment*, et d'autres ouvrages, qui le placent au rang des meilleurs romanciers du dix-huitième siècle.

On pressait un jour Piron de dire son sentiment sur les lamentations de Jérémie: il s'en défendit long-tems; on insista. Enfin, poussé à bout; eh bien! dit-il:

Savez-vous pourquoi Jérémie
Autrefois tant cria tant pleurait?
C'est que, par don de prophétie,
Il prévoyait qu'un jour d'Arnaud le traduirait.

ARNAULT (M.) débuta, en 1791, dans la carrière dramatique, par une tragédie de *Marius à Minturnes*, qui obtint un grand succès. On demanda l'auteur; un acteur vint nommer M. Arnault, âgé de vingt-un ans. Mais, le public s'obstinant à le voir, le poëte vint recueillir ses applaudissemens dans une loge, et non sur le théâtre, selon l'usage ordinaire. Les tragédies de *Marius*, de *Lucrèce*, d'*Oscar*, des *Vénitiens*, assurent à M. Arnault une place distinguée parmi les tragiques modernes. On a remarqué que, dans la plupart de ses ouvrages, il avait introduit des discussions politiques, et que c'était particulièrement dans ce genre, qu'il s'était montré supérieur à quelques-uns de ses rivaux.

ARNOULD (Mademoiselle Sophie), célèbre actrice de l'Opéra, fut l'un des ornemens de la scène lyrique: son esprit vif et agréable lui fit autant de réputation que ses talens.

Mlle. Arnould, dit un ancien journaliste, se trouvant l'autre jour à la vente de feu M. de Boisset, au moment où l'on y avait exposé le buste de Mlle. Clairon, doubla la première enchère. Personne ne lui ayant contesté cette acquisition, cela donna lieu au quatrain suivant, qui lui fut adressé:

Lorsqu'en t'applaudissant, déesse de la scène,
Tout Paris te céda le buste de Clairon,
Il reconnut les droits d'une sœur d'Apollon,
Sur un portrait de Melpomène.

On demandait à Mad. de Murville quel âge avait sa

mère, Mlle. Arnould : Je n'en sais plus rien, répondit-elle; chaque année ma mère se croit rajeunie d'un an; si cela continue, je serai bientôt son aînée.

ARSACE, ROI DES PARTHES, tragédie de Deprades, 1666.

Cette pièce, dont l'intrigue est obscure, et le style faible et décoloré, offre cependant quelques situations, dont plus d'un auteur moderne a su profiter.

ARSACIDES (les), tragédie en *six* actes, par Peyraud de Beaussol, au Théâtre-Français, 1775.

Cette augmentation d'un acte n'a point influé sur le nombre des représentations de cette pièce; elle n'en a eu que deux.

ARSÈNE (Mlle.), actrice du Vaudeville, 1808.

Si l'on voulait peindre l'indifférence, on pourrait prendre les traits de cette actrice. Sa voix est flexible; son chant, assez pur; mais elle manque de chaleur dans son débit et dans son jeu.

ARSINOÜS, tragédie en cinq actes, par M. Delrieu, au Théâtre de la Cité-Variétés, 1798.

Idamas, tyran de Mycènes, en proscrivant Arsinoüs, lui a ravi son épouse : mais, après un certain nombre d'annees, ce héros réussit à se faire passer pour mort, et revient secrètement à Mycènes : il arrive le jour même, où sa fidèle Andrione va être forcée de choisir, entre la main du tyran ou la mort. Arsinoüs, dès-lors, a juré la perte d'Idamas; et, pour parvenir à exécuter plus sûrement son projet, il revêt l'habit Persan, et s'annonce comme un gé-

néral allié, qui vient lui apporter les dépêches du proscrit Arsinoüs : la cérémonie de réception a lieu en présence d'Andrione, qui, ne connaissant pas la ruse d'Arsinoüs, se livre au plus affreux désespoir. Le tyran irrité ordonne sa mort et celle de son fils. Arsinoüs, dissimulant sa fureur, obtient le funeste honneur de conduire la victime au bûcher. L'horrible sacrifice va s'exécuter; mais, dans ce moment même, il parvient à soulever le peuple contre Idamas. Le palais de l'usurpateur est bientôt la proie des flammes; et lui-même est enseveli sous les ruines.

Le plan de cet ouvrage est rempli d'invraisemblances; aucune scène n'est motivée. Quoi de plus inconvenant, par exemple, que de faire parler un enfant, comme le ferait un héros? Cela peut être bon dans un mélodrame; mais, dans une tragédie, la raison et le goût doivent être respectés.

ARTAUD (Jean-Baptiste), né à Montpellier, en 1732.

Il a fait une comédie, en un acte, et à scènes détachées, dont le titre est *la Centenaire*. Elle a paru depuis peu sur le théâtre, où elle a fait rire un moment les désœuvrés, et bâiller les gens raisonnables. Ce n'est pas qu'elle n'offre plusieurs traits d'esprit; mais cet esprit est si volatil, qu'il n'est pas capable de soutenir un ouvrage.

ARTAXARE, tragédie de la Serre, 1718.

Le plan de cette tragédie, dont on prétend que le véritable auteur est l'abbé Pellegrin, est fort embrouillé; la conduite, mal réglée, et la versification, assez faible. A l'égard des personnages, Artaxare n'a ni la dignité, ni l'esprit, qui conviennent au Restaurateur de l'Empire des Perses. Sapor est un étourdi,

qui ne sait, ni ce qu'il fait, ni ce qu'il dit, ni ce qu'il veut. On en pourrait dire autant d'Arsace, si l'on ne reconnaissait en lui une envie extrême de conspirer : mais il forme si mal ses projets, que, malgré le secours d'une flotte, qui tombe des nues, il succombe, et devient à la fin la victime de sa trahison. Pharnabaze n'est pas un assez habile ministre, pour gouverner une telle monarchie. Il ne reste plus qu'Aspasie et la Reine ; la première est une sotte, qui obéit sans discernement ; et l'autre, non-seulement est inutile, mais produit même un mauvais effet dans la pièce.

ARTAXERXE, tragédie de Magnon, 1645.

Darie et Ochus, fils d'Artaxerxe, roi de Perse, cherchent à faire valoir leurs droits au trône, moins par ambition, que pour le partager avec Aspasie, dont ils sont amoureux. Pour éviter une guerre intestine, le roi interpose son autorité, et décide en faveur de Darie. Il fait plus ; malgré la passion qu'il ressent pour cette même Aspasie, il la cède à cet heureux rival. Cet effort héroïque aurait dû terminer la pièce, sans la malignité de Tiribaze. Ce ministre insolent ose lever les yeux sur Amestris, fille de son souverain : ce n'est pas encore-là le but de ses desseins; son amour n'est qu'un prétexte, pour s'assurer d'une couronne qu'il ne veut porter, qu'après qu'il aura sacrifié tout ce qui peut s'opposer à sa grandeur. Son intérêt demande qu'il désunisse le roi et ses fils. Favori de l'un et des autres, il y parvient facilement, en réveillant la passion du roi pour Aspasie. Darie, au désespoir, se révolte par le conseil de ce traître, qui, sous le nom d'Ochus, forme un troisième parti. Artaxerxe fait arrêter Darie : il est prêt à l'envoyer au supplice, lorsqu'on vient lui annoncer que

Tiribaze expirant a confessé tous ses crimes, et justifié la conduite des deux princes. La mort du coupable rétablit la tranquillité. Le roi consent à l'hymen de Darie et de sa maîtresse, et Ochus promet de ne plus troubler leur bonheur. Sans cette duplicité d'action, et le dénouement, qui est un peu précipité, on pourrait dire que la pièce est passablement conduite. Le caractère de Tiribaze est bien soutenu; ceux de Darie et d'Aspasie sont pleins de noblesse et de beaux sentimens : mais Artaxerxe n'a pas assez de fermeté. Ochus joue un rôle très-subordonné, et Amestris est absolument inutile.

ARTAXERXE, tragédie de Boyer, 1682.

Ce prince, éperduement amoureux d'Aspasie, jeune personne sans naissance, et qui n'a d'autre appanage qu'une extrême beauté, veut abdiquer la couronné, pour mener une vie privée avec sa maîtresse; mais Darius, fils aîné de ce roi, qui le choisit pour son successeur, est en même tems son rival. C'est donc sur cette rivalité que roule toute l'intrigue. Cependant le père et le fils se seraient accommodés, si Tiribaze, favori d'Artaxerxe, n'eût fomenté cette division, à dessein de faire périr l'un par l'autre, et de placer sa fille Nitocris sur le trône de Perse. Lorsque ce traître voit son projet renversé, il plonge un poignard dans le sein de Darius, et tombe lui-même sous les coups des soldats, qui veulent venger leur prince. On vient raconter, au roi et à Aspasie, cette funeste catastrophe.

ARTAXERXE, tragédie par Deschamps, 1735, non imprimée; elle ne fut jouée qu'une fois: Maupoint, dans sa *Bibliothèque des Théâtres*, date de 1721 la première représentation de cette pièce. Il n'avait sûrement pas consulté les registres du Théâtre Français.

ARTAXERXE, tragédie en cinq actes, par Lemière, au Théâtre Français, 1766.

Métastase a mis un *Artaxerxe* au théâtre; mais il n'a de commun avec Lemière que le sujet et la catastrophe de cette pièce : en voici l'analyse.

Artaban, ministre de Xerxès, roi de Perse, indigné de ce que ce prince avait puni, par l'exil, la témérité qu'avait eue son fils Arbace, de prétendre à la main d'Emirène, fille de Xerxès et son amant, a résolu de se défaire du roi, et de placer son fils Arbace sur le trône. Il commence par assassiner Xerxès pendant la nuit, et accuse ensuite de ce meurtre Darius, frère d'Artaxerxe, nouveau roi. Artaxerxe, qui long-tems a eu tout à craindre de l'ambition de son frère, veut le faire arrêter; mais le parti de celui-ci essaye de le défendre, et Darius périt dans la mêlée.

Artaban, débarrassé du roi et d'un de ses fils, ne voit plus aucun obstacle à ses desseins; car Artaxerxe croit avoir puni le meurtrier de son père. Mais bientôt le roi découvre son erreur; on lui annonce qu'on vient de saisir l'assassin, qui tenait encore dans ses mains l'épée de Xerxès, dégoûtante de son sang. Cet assassin prétendu est Arbace, prince vertueux et sans ambition, qui, trouvant son père égaré la nuit dans le palais, lui avait arraché cette épée, sans connaître à quel fatal usage elle venait de lui servir. Cet événement produit une situation admirable (*Voyez* L'ARTAXERXE DE M. DELRIEU). Arbace est amené, comme assassin du roi, devant Artaxerxe, qui l'aime comme frère, devant Émirène qui l'aime comme amant, et devant Artaban, qui voit s'élever contre ses projets un obstacle, auquel il ne s'était pas attendu. La tendresse, qu'Arbace porte à son père, ne lui permet de se justifier, qu'en protestant de son

innocence ; mais cette protestation ne peut détruire la force des indices, qui parlent contre lui. Telle est la situation de ce malheureux prince, prolongée depuis le second jusqu'au quatrième acte, mais prolongée avec un intérêt soutenu ; de plus, elle donne lieu à de fort beaux développemens, qui rendent très-attachante la représentation de cette pièce.

Au cinquième acte, Artaxerxe vient prêter serment, sur un autel dressé au pied de son trône, d'observer les lois du royaume et de faire régner la justice ; il est entouré de tous les grands de sa cour et d'une garde nombreuse ; mais, tous gagnés par Artaban, sont prêts, au moindre signal de ce ministre perfide, à fondre sur le malheureux Artaxerxe ; c'est peu : Artaban a fait encore préparer une coupe empoisonnée, que doit boire le roi, lorsqu'il fera les libations accoutumées ; mais Arbace, effrayé du complot de son père, s'empare de la coupe, et jure de s'empoisonner, s'il fait le moindre mouvement, pour attenter à la vie du roi ; confondu alors par la résolution généreuse d'Arbace, Artaban se perce le cœur. Tel est le sujet de cette tragédie, qu'on pouvait se dispenser de refaire.

ARTAXERXE, tragédie en cinq actes, en vers, de M. Delrieu, aux Français, 1808.

Le plan de cette pièce est, à très-peu de chose près, le même que celui de la tragédie de Lemière ; ce qui nous dispense d'en faire l'analyse (*Voyez* L'ARTAXERXE DE LEMIÈRE.) Quoi qu'il en soit, cet ouvrage a obtenu un succès d'enthousiasme.

ARTÉMIRE, tragédie de Voltaire, 1720.

On n'a qu'un fragment d'*Artémire* dans l'édition d'un poëme de *la Ligue*, imprimé à Rouen. Jamais on ne put

déterminer l'auteur à rendre publique cette tragédie. Peut-être la jugeait-il peu digne de sa gloire. Cela n'a pas empêché Dominique d'en donner, au Théâtre Italien, une parodie en un acte, sous le même nom et dans la même année.

ART ET LA NATURE (l'), comédie en un acte et en vers libres, par Chollet, aux Italiens, 1738.

L'auteur suppose *l'Art et la Nature* mariés ensemble. La Nature se plaint à l'Art de ce qu'il se rend si rare; celui-ci ne croit pas pouvoir mieux se justifier, qu'en lui envoyant tous ses élèves. On voit passer successivement, sous les yeux de la Nature, un nouveau parvenu, à qui elle voudrait persuader de rentrer dans l'état, où elle l'a fait naître; un Paysan, Arlequin, etc. La dernière scène est celle de Thalie, qui apprend à la Nature qu'elle a depuis long-temps cessé de suivre ses leçons.

ARTISTE PAR AMOUR (l'), comédie en un acte et en vers, de M. Maurice, au Théâtre-Louvois, 1807.

L'amant d'une jeune personne, dont le père a la manie des arts, s'instruit, en très-peu de tems et tout-à-la-fois, dans la poésie, la peinture, la danse, la musique et la déclamation; et, après avoir brillé devant le père, dans chaque genre de talent, il en obtient la main de sa fille.

ARTISTES (les), comédie en quatre actes et en vers, par Colin d'Harleville, au Théâtre de la République, 1796.

Le fonds de cette pièce, beaucoup trop faible pour cinq actes, était soutenu par des détails gracieux et délicats, mais qui ne pouvaient racheter le défaut d'action et d'intérêt. Les *Trois Artistes*, loin d'avoir ce brûlant enthousiasme, qui caractérise ordinairement le jeune homme, ido-

lâtre de son art, parurent froids et doucereux. L'auteur s'empressa de souscrire aux changemens, que le public lui indiqua, et sa comédie fut rejouée en quatre actes, et accueillie de la manière la plus flatteuse. Nous croyons cependant que cet ouvrage, dont le succès théâtral ne se soutint point, mais qui jouit d'une grande estime auprès de tous les littérateurs, est fait plutôt pour être lu que pour être représenté.

ARTISTES PAR OCCASION (les), opéra-comique en un acte, paroles de M. Alexandre Duval, musique de M. Catel, au Théâtre-Feydeau, 1807.

Le canevas de cette pièce est fort léger; mais, s'il n'a pas été avantageux au poëte, il l'a été au musicien, pour lequel l'auteur paraît s'être sacrifié.

ARTS ET L'AMITIÉ (les), comédie en un acte et en vers, au Théâtre-Italien, 1788.

Bonne, jeune personne, aussi aimable qu'aimante, vit en petit ménage avec un poëte, un peintre et un musicien. Elle ressent l'amitié la plus vive pour le poëte et le musicien, et de l'amour pour le peintre, amour qu'elle dissimule, pour ne pas affliger les deux autres. Cependant un vieux procureur, dont elle a refusé la main, brûlant de se venger, glisse parmi les papiers des trois amis un écrit contre le gouvernement, va les dénoncer, et revient suivi d'un exempt, qui trouve bientôt, grâce au procureur, le papier fatal, et ordonne aux amis de le suivre; ils allaient le suivre en effet, quand survient un Commandeur, qui, prenant tout sur lui, arrête la poursuite; et l'exempt, éclairé sur l'intrigue du procureur, l'emmène à leur place. Bientôt le Commandeur fait observer, à Bonne et à ses trois

amis, le scandale de leur conduite, arrache le secret de Bonne, et la force d'épouser celui qu'elle préfère. Les deux autres, loin de s'opposer à cette union, la favorisent de leurs prières, et se consolent des pertes de l'amour au sein de l'amitié.

On remarque de l'originalité dans le plan et l'intrigue de cette comédie, des inégalités, souvent même des inconvenances dans le style, qui, d'ailleurs, est en général gracieux, spirituel et facile; mais, ce qu'on doit surtout louer, c'est l'art avec lequel l'auteur a masqué ce qu'il y avait de choquant, dans la cohabitation de Bonne avec les trois amis.

ART THÉATRAL. Il est aisé de sentir qu'on resserre ici la signification de ce mot. Rassembler tous les préceptes de l'*art théâtral*, ce serait vouloir réduire, en un seul article, ce qui est l'objet de ce Dictionnaire. On se propose seulement de réunir ici quelques observations, qui ne pourraient que difficilement trouver leur place ailleurs. On tâchera surtout de développer l'artifice, qui à présidé à la contexture de quelques-uns de nos chefs-d'œuvre. On entrera dans quelques détails, parce que les préceptes paraissent peu de chose, sans les exemples qui les éclaircissent.

Outre les principales règles de l'art dramatique, qu'on peut voir aux mots *action*, *intrigue*, *intérêt*, *unité*, *épisode*, etc., on sait qu'il existe un art plus caché et plus délicat, qui règle en quelque façon tous les pas qu'on doit faire, et qui n'abandonne rien aux caprices du génie même. Il consiste à ranger tellement ce qu'on doit dire, que, du commencement à la fin, une scène prépare une autre scène; et que, cependant, elles ne paraissent jamais faites

faites pour rien préparer. C'est une attention de tous les instans, à mettre si bien toutes les circonstances à leur place, qu'elles soient nécessaires où on les met, et que d'ailleurs elles s'éclaircissent et s'embellissent toutes réciproquement; à tout arranger pour les effets qu'on a en vue, sans laisser apercevoir de dessein; de manière enfin que le spectateur voye toujours une action, et ne sente jamais un ouvrage; autrement, l'illusion cesse; et l'on ne voit plus que le poëte, au lieu des personnages. C'est un grand secret de l'art, quand un morceau plein d'éloquence, ou un beau développement, sert non seulement à passionner la scène, où il se trouve, mais encore à préparer le dénouement, ou quelque incident terrible. En voici un exemple frappant dans *les Horaces*.

Le vieil Horace s'applaudit, de ce que ses enfans n'ont pas voulu qu'on les empêchât de combattre contre les trois Curiaces :

Ils sont, grâces aux dieux, dignes de leur patrie;
Aucun étonnement n'a leur gloire flétrie;
Et j'ai vu leur honneur croître de la moitié,
Quand ils ont de deux camps refusé la pitié.
Si, par quelque faiblesse, ils l'avaient mendiée,
Si leur haute vertu ne l'eût répudiée,
Ma main bientôt, sur eux, m'eût vengé hautement
De l'affront, que m'eût fait ce mol consentement.

Ce discours du vieil Horace, dit Voltaire, est plein d'un art, d'autànt plus beau qu'il ne paraît point : on ne voit que la hauteur d'un Romain, et la chaleur d'un vieillard, qui préfère l'honneur à la nature : mais cela même prépare le désespoir, que montre le vieil Horace, dans la scène suivante, lorsqu'il croit que son troisième fils s'est enfui.

» Le poëte, dit de la Motte, travaille dans un certain ordre, et le spectateur sent dans un autre; le poëte se propose d'abord quelques beautés principales, sur lesquelles il fonde l'espoir de son succès: c'est delà qu'il part; et il imagine ensuite ce qui doit être dit ou fait, pour parvenir à son but. Le spectateur, au contraire, part de ce qu'il voit et de ce qu'il entend d'abord; et il passe delà aux progrès et au dénouement de l'action, comme à des suites naturelles du premier état, où on lui a exposé les choses. Il faut donc que ce que le poëte a inventé arbitrairement, pour amener ces beautés, devienne, pour les spectateurs, les fondemens nécessaires dont elles naissent. En un mot, tout est art du côté de celui qui arrange une action théâtrale; mais rien ne le doit paraître à celui qui la voit. »

Il est certains sujets très-beaux, mais d'une difficulté presque insurmontable, parce que leur beauté même tient à quelque défaut de vraisemblance, qu'on ne peut éviter: c'est alors que le génie développe toutes ses ressources: l'art consiste à cacher ce défaut, sous des beautés d'un ordre supérieur. Telle était, dans *Tancrède*, la difficulté d'empêcher que les deux amans pussent se voir et s'expliquer, ni avant, ni après le combat. Que fait l'auteur? Tancrède apprend, de la bouche du père même d'Aménaïde, qu'elle est infidèle. Aucun chevalier ne se présente pour la défendre.

ARGYRE.

Celle, qui fut ma fille, à mes yeux va périr,
Sans trouver un guerrier, qui l'ose secourir.
Ma douleur s'en accroît; ma honte s'en augmente;
Tout frémit, tout se tait; aucun ne se présente.

TANCRÈDE.

Il s'en présentera ; gardez-vous d'en douter !

ARGYRE.

De quel espoir, seigneur, daignez-vous me flatter ?

. . . .

Eh! qui, pour nous défendre, entrera dans la lice?
Nous sommes en horreur; on est glacé d'effroi.
Qui daignera me tendre une main protectrice?
Je n'ose m'en flatter. Qui combattra?

TANCRÈDE.

Qui? moi!
Moi, dis-je, et, si le ciel seconde ma vaillance,
Je demande de vous, seigneur, pour récompense,
De partir à l'instant, sans être retenu,
Sans voir Aménaïde, et sans être connu.

Que de beautés dans cette scène ! l'auteur saisit le moment d'une émotion si vive, pour vous cacher le défaut de son sujet. Quel intérêt il annonce ! Il vous donne beaucoup, et vous promet davantage. Tancrède vainqueur ne pourra point parler à sa maîtresse ; mais, vous vous y attendez. D'ailleurs, elle ne le verra qu'environné de ses ennemis, qui ne le connaissent point. Cette circonstance, toute nécessaire qu'elle est, cesse de vous le paraître, parce que dans un moment, où le spectateur ne pouvait point la prévoir, Tancrède a déjà résolu de partir, sans voir Aménaïde. C'est-là le comble de l'art.

Dans la tragédie de *Mahomet*, il paraît nécessaire que Séide arrive dans la Mecque avant Mahomet ; mais, est-il dans l'exacte vraisemblance, qu'un jeune homme vienne ainsi se donner lui-même en ôtage, sans l'aveu de son

maître ? L'auteur a bien senti ce défaut. Il en tire une beauté. Séide, en voyant Mahomet, s'écrie :

> O mon père ! ô mon roi !
> Le dieu, qui vous inspire, a marché devant moi.
> Prêt à mourir pour vous, prêt à tout entreprendre,
> J'avais prévu votre ordre.

MAHOMET.

> Il eût fallu l'attendre :
> Qui fait plus qu'il ne doit, ne sait point me servir :
> J'obéis à mon Dieu; vous, sachez m'obéir.

Et l'empressement de Palmire à justifier Séide devant Mahomet, qui abhorre en lui son rival, est aussi une beauté, qui naît de ce léger défaut.

Sémiramis est encore un modèle inimitable de la manière de triompher des difficultés d'un sujet. L'auteur veut présenter le tableau terrible d'une reine, meurtrière de son époux, immolée sur la cendre de cet époux par son fils même, qu'elle allait défendre contre un ministre, qui fut complice de ses crimes. Mais comment amener Sémiramis dans le tombeau de Ninus? Le poëte, pour sauver cette invraisemblance, fait intervenir le ministère des dieux. Ce sont eux qui, depuis quinze ans, préparent tout pour la vengeance ; ce sont eux qui ont sauvé Ninias, par les soins de Phradate ; ce sont eux qui ordonnent à Sémiramis de rappeler Arsace, et qui inspirent à cette reine le dessein de l'opposer à Assur, et de lui donner son trône. La majesté sombre et terrible du sujet, tout le rôle d'Oroès, le style pompeux et le grand intérêt, la leçon terrible donnée aux rois, et même à tous les hommes, voilà l'artifice théâtral, dont le poëte se sert, pour triompher de tant d'obstacles.

Une des beautés de l'art dramatique, c'est de disposer tellement la pièce, que les principaux personnages soient eux-mêmes les agens de leur propre malheur. Voltaire y a manqué rarement. Sans parler d'*Œdipe*, qui est fondé, d'un bout à l'autre, sur l'ancien système du fatalisme; c'est *Brutus* qui, dans la pièce de ce nom, veut, contre l'avis de Valérius, qu'on admette dans Rome l'ambassadeur Toscan, qui doit séduire son fils. C'est lui qui, par noblesse et par grandeur d'âme, a donné à la fille de Tarquin un asile dans sa maison: c'est lui qui, au cinquième acte, s'écrie encore :

Mais, quand nous connaîtrons les noms des parricides,
Prenez garde, Romains, point de grâce aux perfides;
Fussent-ils nos amis, nos femmes, nos enfans,
Ne voyez que leur crime, et gardez vos sermens.

Voyez encore l'usage, que l'auteur fait toujours de ce personnage. Il ne le fait paraître que dans les momens, où sa présence peut jeter de l'intérêt ou de l'effroi. C'est pour se plaindre à Messala, complice de Titus, des emportemens de son fils; c'est pour faire partir Tullie, dans le moment où son fils allait promettre de lui tout sacrifier; c'est pour le charger du soin de défendre Rome, quand ce fils malheureux vient de la trahir.

Dans *Zaïre*, ce sont Orosmane et Zaïre, qui sont les agens de leurs maux. La générosité d'Orosmane, qui délivre les chevaliers Romains, et celle de Zaïre, qui a demandé et obtenu la grâce de Lusignan, amènent la reconnaissance de Lusignan et de sa fille, et tous les malheurs d'Orosmane et de Zaïre. On retrouve le même artifice à-peu-près dans *Alzire*. C'est Alvarès, qui a obtenu la liberté

des prisonniers, parmi lesquels se trouvera son libérateur, qui deviendra le meurtrier de son fils.

Préparer et suspendre, sont les deux grands secrets du théâtre. Un incident est-il d'une grande importance? Faites-le pressentir à plusieurs esprits, mais sans le laisser deviner. Est-il moins intéressant? Contentez-vous d'en laisser entrevoir le genre. Voyez avec quel soin l'auteur de *Mérope*, insiste sur les moyens de détruire la puissance de Polifonte; voyez comment il prévient toutes les objections, qu'on peut lui faire. C'est encore une adresse théâtrale d'aller au-devant des objections, fut-on même dans l'impossibilité de les détruire. Le spectateur, content de voir que l'auteur n'a point péché par ignorance, prend le change, et impute tout à la difficulté du sujet.

L'art de tenir les esprits en suspens n'est pas moindre que celui de préparer. Cette adresse a souvent fait le succès de plusieurs ouvrages assez médiocres. C'est elle qui a soutenu si long-tems la *Sophonisbe* de Mairet. Nos grands maîtres n'y manquent jamais.

C'est cet art de suspendre qui fait passer le spectateur, de l'espérance à la crainte, du trouble à la joie. C'est l'artifice du cinquième acte de *Tancrède*. L'auteur n'a, pour occuper la scène, que le danger de Tancrède, et l'incertitude des événemens. Argyre envoie les chevaliers le secourir. Aménaïde se livre aux transports de sa joie; et le retour d'Aldamon, qui lui annonce que Tancrède est blessé mortellement, la rejette dans le désespoir.

Il faudrait parcourir les pièces de Corneille, de Racine et de Voltaire, pour faire voir toutes les finesses de l'art dramatique; et, dans le comique, il n'y a pas une seule des bonnes pièces de Molière, qui ne fasse admirer toutes les ressources de son génie, et les finesses de son art.

ARVIRE ET ÉVÉLINA, tragédie lyrique en trois actes, par M. Guillard, musique de Sacchini, à l'Opéra, 1788.

Le sujet de cet opéra est tiré d'un fait historique, déjà traité en Angleterre, par Mason, sous le titre de *Caractacus*. On trouve de l'intérêt et de belles scènes dans le poëme, qui a remporté un prix, au concours de 1787. La musique en est très-belle; le troisième acte est de M. Rey, directeur de l'orchestre de l'Opéra.

ASBA, tragédie de Brueys, non représentée, imprimée en 1735.

Cette pièce fut présentée aux comédiens, en 1722; ils ne jugèrent pas à propos de la recevoir. Elle est tirée, dit un ancien Journaliste, d'une histoire tragique, arrivée à Poitiers, une année avant celle où un père malheureux poignarda son fils, sans le connaître.

ASPAR, tragédie de Fontenelle, 1680, non imprimée.

On attribue faussement à Racine des couplets assez plaisans sur cette tragédie. On n'en connaît plus que ces deux-ci : c'est Fontenelle qui parle.

Adieu! ville peu courtoise,
Où je crus être adoré;
Aspar est désespéré.
Le poulailler de Pontoise
Me doit ramener demain
Voir ma famille bourgeoise;
Me doit ramener demain,
Un bâton blanc à la main.

Mon aventure est étrange:
On m'adorait à Rouen;
Dans *le Mercure-Galant*,
J'avais plus d'esprit qu'un ange.

Cependant je pars demain,
Sans argent et sans louange;
Cependant je pars demain,
Un bâton blanc à la main.

ASPASIE, comédie en cinq actes, en vers, par Desmarets, 1636.

Lysis, amant d'Aspasie, obtient de Théléphe, son oncle, d'en faire la demande à Agénor, père de cette fille. Argiléon, père de Lysis, ignorant la passion de son fils, prévient la démarche de Théléphe, obtient Aspasie pour lui-même, et l'épouse; Lysis, au désespoir, tombe évanoui aux pieds d'Aspasie; cette dernière en fait de même. Les parens, touchés de ce spectacle, en viennent à un éclaircissement; Argiléon cède Aspasie à son fils, et tous les personnages sortent contens. Cette pièce est très-faible; on peut même dire qu'elle blesse les mœurs, attendu le mariage d'Argiléon et d'Aspasie, qui peut être consommé. L'auteur aurait pu très-aisément sauver cette défectuosité, en faisant arriver le désespoir des deux amans, avant la conclusion du mariage.

Cette pièce est le coup d'essai d'un homme, qui n'avait aucune inclination pour la poésie dramatique, et ne travaillait que par obéissance pour les ordres du cardinal de Richelieu. Lorsque cette Éminence connaissait un bel-esprit, qui n'avait pas de goût pour ce genre de poésie, il l'y engageait insensiblement, par toutes sortes de soins et de caresses. Voyant que Desmarets en était très-éloigné, il le pria d'inventer, du moins, un sujet de comédie, qu'il voulait, disait-il, donner à quelqu'autre, pour le mettre en vers. Desmarets lui en apporta quatre, bientôt après; celui d'*Aspasie*, qui en était un, lui plut infiniment; mais,

après lui avoir donné mille louanges, il ajouta que celui-là seul, qui avait été capable de l'inventer, serait en état de le traiter dignement; et il obligea Desmarets, quelque chose qu'il pût alléguer, à l'entreprendre lui-même; ensuite, ayant fait représenter cette comédie devant le duc de Parme, il pria Desmarets de lui en faire tous les ans une semblable. En vain, cet auteur voulut s'en excuser, sur le travail de son poëme héroïque de *Clovis*, dont il avait déjà fait deux chants, et qui intéressait la gloire de la France et celle du cardinal même: le prélat répondit qu'il aimait mieux jouir des fruits de sa poésie, autant qu'il serait possible; et que, ne croyant pas vivre assez long-tems pour voir la fin d'un si long ouvrage, il le conjurait de travailler, pour l'amour de lui, à des pièces de théâtre, qui pussent le délasser agréablement de la fatigue des grandes affaires.

ASPASIE, opéra en trois actes, paroles de M. Morel, musique de M. Grétry, 1789.

On ne doit regarder le sujet d'*Aspasie*, tel qu'il est traité dans cet opéra, que comme un cadre heureux, où l'on peut multiplier les fêtes et les prolonger, pour ainsi dire, à volonté. L'intrigue est légère, et les caractères des principaux personnages y sont seulement indiqués.

Aspasie, fameuse courtisanne, brillait à Athènes, autant par les charmes de son esprit et de ses talens, que par sa beauté et ses grâces. Elle est choisie pour donner la couronne au vainqueur, dans les jeux olympiques. Le jeune Albiciade, l'espoir de la Grèce, et promis à Hipparette, fille d'un des principaux citoyens d'Athènes, obtient la victoire; frappé de la beauté d'Aspasie, à laquelle il est présenté, il en devient amoureux, et cette belle

courtisanne ne résiste pas elle-même aux grâces du héros. Hipparette, instruite de l'infidélité de son amant, et ne sachant comment le ramener, reçoit d'Aristophane le conseil de s'adresser à Aspasie elle-même ; la jeune Grecque, par la naïveté de son récit, par la franchise de sa démarche, et par les louanges qu'elle prodigue à sa rivale, parvient à intéresser la générosité d'Aspasie, qui, jalouse d'ailleurs d'obtenir le suffrage universel, se détermine à faire le sacrifice de son amour. Alcibiade reçoit la couronne des mains d'Aspasie, pendant la célébration de la fête de Bacchus, qui termine le second acte. Aspasie promet à Alcibiade de couronner son amour, dans le temple qu'elle doit consacrer à Vénus. Le jour même, Alcibiade se présente ; l'autel est caché derrière un rideau : Aspasie lui demande s'il est prêt à jurer d'être fidèle à celle dont il est aimé ; Alcibiade fait le serment : le rideau se lève. On voit Hipparette sur l'autel, sous le costume de Vénus ; Alcibiade revient facilement à son premier amour ; et la pièce se termine par l'inauguration de la statue.

La scène se passe d'abord dans le lycée d'Athènes, et en présence du peuple, des philosophes Zénon, Anaxagore, et leurs disciples, et des poëtes Anacréon et Aristophane. Anacréon, fidèle à son systême, enseigne les amours et les jeux ; les autres, plus sévères dans leurs discours, et plus réservés, sont épris des charmes de la belle Aspasie, et lui donnent des conseils intéressés, qui sont relevés, avec plus ou moins de malignité, par Aristophane.

ASSEMBLÉE (l'), comédie en un acte, en vers, par le Beau de Schosne, aux Français, 1773.

En annonçant cette pièce, faite pour célébrer l'année séculaire de la mort de Molière, le Kain exprima les sentimens de reconnaissance des comédiens, et leur piété filiale envers l'homme de génie, le fondateur et le parfait modèle de la comédie, leur bienfaiteur et leur père. Il déclara en même tems, que les comédiens réservaient le produit de la représentation, à l'érection de la statue de Molière.

ASSEMBLÉE DE FAMILLE (l'), comédie en cinq actes, en vers, par M. Ribouté; au Théâtre-Français, 1808.

Ergaste, négociant de Lyon, voyageur infatigable, périt dans un naufrage; il laisse une fille de seize ans, que l'on suppose être une fille naturelle; et il semble même n'avoir fait aucune disposition, pour assurer son sort; Angélique s'est retirée dans une maison de campagne, pour y pleurer la perte qu'elle vient de faire. Bientôt la famille d'Ergaste se rassemble, sous le prétexte d'apporter des consolations à la jeune orpheline: mais, bien loin qu'ils aient un motif si noble et si pur, ces avides collatéraux viennent pour connaître les dernières dispositions de leur parent. Pour lever tout obstacle, le notaire, chargé des intérêts d'Angélique, leur fait annoncer qu'Ergaste est mort sans tester, qu'il n'a pas daigné penser à sa fille, et qu'enfin, il leur a confié son sort. Alors, ces mêmes parens qui, naguères, accablaient Angélique de protestations d'amitié, lèvent le masque: ils deviennent insolens, durs et impitoyables, se partagent déjà son immense succession, en un mot, bâtissent des châteaux en Espagne. De toute cette famille égoïste, Valère seul s'intéresse à sa jeune cousine, qu'il aime et dont il est aimé. La perte de sa fortune, loin d'affaiblir l'intérêt qu'il lui porte, ne fait qu'augmenter son zèle: mais il

plaide en vain sa cause, auprès de ses cohéritiers. Sur la fin du troisième acte, arrive Blainville, frère d'Ergaste : ce Blainville est une espèce de philosophe, qui paraît haïr tous les humains, et qui sans cesse est la dupe de son bon cœur. Bientôt la gouvernante d'Angélique, dans une scène avec le valet de Blainville, lui dévoile les projets de la famille ; celui-ci en fait part à son maître ; alors, Blainville se propose d'observer ses neveux ; ceux-ci viennent en foule lui adresser leurs complimens et leurs respects intéressés ; et Blainville, en dépit de son caractère et des avis de son valet, ne peut croire à leur perfidie. Angélique, à son tour, veut voir son oncle ; mais elle en est repoussée, et quitte en pleurant Blainville, qui a souffert plus qu'elle-même de sa dureté. Enfin, arrive l'instant, où la famille rassemblée va prononcer sur le sort d'Angélique ; les parens avides se sont cotisés entr'eux, et ont formé une somme de douze cents livres, pour la jeune orpheline. Dès que Blainville est suffisamment éclairé sur leur conduite, il se lève, tire de sa poche le contrat de mariage de son frère, que celui-ci lui avait confié avant son départ, accable ses neveux des reproches les plus sanglans, et enfin, leur annonce qu'ils n'ont aucun droit à la succession d'Ergaste ; ensuite, convaincu de l'amour généreux et délicat de Valère pour Angélique, il lui accorde sa main.

Tel est le plan de cette comédie ; le fonds en est vicieux, et le sujet, trop mince pour cinq actes ; si l'auteur s'est traîné jusques-là, ce n'est qu'à la faveur des épisodes et des hors-d'œuvre, dont l'ouvrage est rempli. L'intrigue est tellement embrouillée, que l'on voit à chaque acte, et presque à chaque scène, une nouvelle exposition ; mais le style, malgré son incorrection, offre quelques beaux vers.

ASSEMBLÉE DES COMÉDIENS (l'), opéra-comique en un acte, de Fuzelier, 1724.

C'est un sujet simple, qui peint assez naturellement les tracasseries des Théâtres. Les comédiens de la Foire s'assemblent, pour délibérer sur leurs affaires. La Discorde sort des Enfers, et vient présider à leur conversation : elle leur souffle son venin ; et, dans le moment, ils critiquent toutes les pièces, qu'ils ont représentées pendant la Foire. La Discorde, charmée de ce début, les trouve dignes d'habiter un hôtel, et applaudit aux traits qu'ils lancent contre les auteurs.

ASSEZAN (Pader d'), avocat, né en 1604, fils d'un peintre de Toulouse, se livra, dans sa première jeunesse, aux belles-lettres, remporta trois fois le prix des Jeux floraux, et en devint un des maîtres. Encouragé par cette distinction, il composa la tragédie d'*Agamemnon*, vint à Paris pour la faire jouer, et la confia à l'abbé Boyer, qui, la voyant réussir, eut l'indignité de s'en dire l'auteur. D'Assezan, piqué de cet affront, quitta Paris, y revint en 1636, et y fit représenter son *Antigone*, dont le succès ne fut pas aussi brillant, que celui de sa première tragédie. Il mourut en 1697, dans sa patrie.

ASSOUCI (Charles-Coipeau d'), né à Paris en 1604, essuya beaucoup de traverses, eut beaucoup d'aventures, qu'il a écrites lui-même, d'un style presque bouffon, et mourut peu riche, en 1679. C'est de lui que parle Chapelle dans son *Voyage*. Son seul ouvrage dramatique est intitulé : *Les Amours d'Apollon et de Daphné*.

ASTARBÉ, tragédie de Colardeau, 1758.

A l'exception du rôle inutile de Leuxis, amante de Bacazar, cette pièce n'est que l'épisode de *Pygmalion*, tiré du roman de *Télémaque*, mis en action, et parfaitement versifié; c'est la prose brillante de Fénélon, changée en vers de Racine, dialoguée, coupée en manière d'actes, mais sans beaucoup d'intelligence de la marche du théâtre.

Dans *la Parodie au Parnasse*, opéra comique, il y a un rôle de *Juré Pleureur*, qui se dit chargé de pleurer la mort de toutes les Pièces de Théâtres, et d'en faire l'oraison funèbre. A chaque ouvrage dont il fait mention, il tire son mouchoir; et lorsqu'on en vient à la tragédie d'*Astarbé*, la première de Colardeau, la Parodie lui dit:

Elle n'était pas sans mérite,
Et promettait beaucoup.

LE JURÉ-PLEUREUR.

Hélas!
Tout le monde disait: cette pauvre petite
A trop d'esprit; elle ne vivra pas.

ASTOLFE ET ALBA, ou A QUOI TIENT LA FAVEUR? opéra en deux actes, paroles de M. Ségur jeune, musique de M. Tarchi, à l'Opéra-Comique, 1802.

On remarque, dans cette pièce, un tuteur, une pupille, un amant, un déguisement, une reconnaissance, un mariage...., une chute.

ASTRATE, tragédie de Quinault, 1663.

Il n'est pas vrai que chaque acte soit une pièce entière, dans la tragédie d'*Astrate*. L'action y est une; elle est même assez rapide. On ne peut disconvenir qu'il n'y ait beaucoup d'intérêt. C'est un combat de l'Amour et de la

Nature, ou peut-être l'Amour triomphe un peu trop. Astrate aime la reine, qui l'a privé d'un père et du trône. On est surpris de voir ce prince la défendre; et on pourrait l'être encore plus de le voir puni. Une des règles de l'art, est de ne jamais placer son personnage dans une situation, d'où il ne puisse raisonnablement sortir. Ici, la mort volontaire de la reine tire d'embarras, et l'auteur et Astrate: mais cette reine est trop coupable, pour que sa mort puisse intéresser. L'*Anneau Royal*, dont Boileau s'est moqué à juste titre, ne produit qu'une surprise momentanée. On a cru ce défaut suffisamment justifié, par l'exemple de l'épée de *Phèdre*; il pourrait l'être en effet, si la pièce de Quinault offrait des beautés aussi grandes que celle de Racine.

Salo, dans son *Journal des Savans*, a fait un grand éloge de cette tragédie; Despréaux, au contraire, lui porta une terrible atteinte, dans sa troisième satire, par ces vers ironiques:

Avez-vous vu l'Astrate?
C'est-là ce qu'on appelle un ouvrage achevé:
Sur-tout l'anneau royal me semble bien trouvé;
Son sujet est conduit d'une belle manière;
Et chaque acte, en sa pièce, est une pièce entière.

Malgré cette critique, il y a trente-cinq ans, que cette tragédie produisait encore un bel effet au théâtre.

ASTRAUDI (Rosalie), qui avait débuté en 1744, par le rôle de *Florine*, dans l'*Île des Talens*, fut reçue, et continua de remplir, avec succès, ceux d'*Amoureuse* et de *Soubrette*, tant dans les comédies françaises, qui se jouaient aux Italiens, que dans les parodies. Elle quitta le

théâtre à la clôture de 1755, et est morte depuis, après avoir épousé le comte de ..... Elle avait une sœur, qui jouait aussi sur le même théâtre; et l'on trouve, dans l'*Almanach des Spectacles*, ce quatrain, qui fut fait sur ces deux sœurs :

Que d'attraits et de gentillesse
Brillent dans les sœurs *Astraudis* !
On croit voir Flore et la Jeunesse
Des grâces disputer le prix.

ASTRÉE, tragédie-opéra, paroles de Lafontaine, musique de Colasse, 1691.

Lafontaine, à la première représentation de cet opéra, était dans une loge, derrière des dames qui ne le connaissaient point. A chaque endroit du poëme, il s'écriait : Cela est détestable ! Ennuyées de l'entendre toujours répéter la même chose : Monsieur, lui dirent-elles, cela n'est pas si mauvais : l'auteur est un homme d'esprit; c'est M. de Lafontaine. Eh ! mesdames, reprit-il sans s'émouvoir, la pièce ne vaut pas le diable; et ce Lafontaine, dont vous parlez, est un stupide : c'est lui-même qui vous le dit. Il sortit après le premier acte, et s'en alla au café de Marion, où il s'endormit dans un coin. Un homme de sa connaissance entra; et, surpris de le voir, il s'écria: comment donc ? M. de Lafontaine est ici! ne devrait-il pas être à la première représentation de son opéra? A ces mots, l'auteur se réveilla, et dit en bâillant : J'en viens; j'ai essuyé le premier acte, qui m'a si prodigieusement ennuyé, que je n'ai pas voulu en entendre davantage. J'admire la patience des Parisiens !

ASTRONOME

ASTRONOME (l'), opéra en deux actes, paroles de M. Desfaucherets, musique de Lebrun, au Théâtre-Feydeau, 1798.

Cet Astronome est un véritable Cassandre, qu'on berne aussi facilement que ce dernier : l'intrigue est peu de chose. Un *astronome* veut à-la-fois se distinguer par une découverte en astronomie, et devenir l'époux d'une jolie pupille. Mais c'est trop de s'occuper des affaires du ciel et de la terre. Un jeune amant de la pupille, sous le costume d'un savant Asiatique, a su s'introduire chez le tuteur, qui perd sa pupille, à l'instant même, où il se flattait d'avoir trouvé une comète.

On remarque, dans cet opéra, du comique, de la gaieté et une musique agréable.

ASTYANAX, tragédie de Château-Brun, 1756.

Si les deux derniers actes avaient répondu aux trois premiers, surtout au troisième, la pièce aurait réussi. L'auteur, aussi estimable par sa modestie que par ses talens, s'est soumis au jugement du public, avec une rare docilité. Il n'a pas voulu que son ouvrage fût rejoué; et il l'a retiré sur-le-champ des mains des comédiens.

ASTYANAX, tragédie en cinq actes et en vers, au Théâtre-Français, 1789.

Cette pièce n'eut pas un sort plus heureux que celle de Château-Brun : elle excita de fréquens murmures, et elle ne put être tout-à-fait achevée.

Le sujet de cette tragédie est le même que celui de l'*Andromaque* de Racine. L'entreprise était hardie, et le succès, par conséquent difficile. On n'était pas fondé

tout-à-fait à en présager la chute ; mais c'était bien le cas, au moins, de lui appliquer ces vers du même Racine :

> Et, pour être approuvés,
> De semblables projets veulent être achevés.

Dans *Andromaque* et dans *Astyanax*, il s'agit de l'enfant Troyen, dont les Grecs demandent la mort, et de Pyrrhus, qui, amoureux d'Andromaque, veut lui conserver son fils, et le dérober à la vengeance des Grecs. Racine a transporté son action à quelques années après le siége de Troie : l'auteur d'Astyanax a choisi le moment, où l'embrasement de cette ville dure encore. Il a cherché avec raison à profiter d'une belle scène grecque, que Pradon a fait entrer aussi dans sa tragédie de *la Troade ;* celle où Ulysse, soupçonnant qu'Andromaque vient de cacher son fils Astyanax dans le tombeau d'Hector, ordonne de détruire ce tombeau, et force par-là cette mère infortunée à révéler l'asile de son fils ; et il a conservé pour dénouement le stratagême de Pyrrhus, qui livre aux Grecs un faux Astyanax.

Cet ouvrage prouve que son auteur s'était nourri de la lecture des anciens. Mais il faut aujourd'hui, plus que jamais, donner une nouvelle physionomie à ce qu'on imite, par la raison que les plus belles choses, trop souvent répétées, finissent par devenir des lieux-communs.

Ce qui a déplu davantage, c'est le rôle d'Ulysse et l'amour de Pyrrhus ; et ce dernier nous fournit une observation, qui ne paraîtra pas ici déplacée. L'amour de Pyrrhus a choqué ; et ce même amour, dans *Andromaque*, est loin de produire le même effet. Mais, remarquons que Racine ne nous fait voir Pyrrhus amoureux d'Andromaque,

que loin de Troie, et loin de l'époque de sa destruction et du trépas d'Hector; au lieu que, dans la tragédie d'*Astyanax*, Pyrrhus parle de son amour aux pieds des remparts de Troie, dont on voit encore la flamme; et il en parle à Andromaque à côté de la tombe d'Hector, d'un époux adoré. Comment intéresser pour un amour, déclaré si hors de saison?".

ASTYANAX, tragédie en trois actes, par M. Halma, au Théâtre-Français, 1805.

Ulysse veut qu'on lui livre Astyanax, parce qu'il craint qu'un jour le fils d'Hector ne venge son père. Calchas voudrait bien lui persuader qu'il n'en aura jamais la volonté, ni les moyens: mais Ulysse persiste dans son projet, et fait chercher Astyanax. Andromaque désolée cache son fils dans le tombeau d'Hector, et fait courir le bruit de son trépas. Ulysse n'en croit rien: il interroge cette mère éplorée, à plusieurs reprises. Celle-ci, qui redoute le mensonge, plus même que la mort de son fils, lui répond toujours d'une manière équivoque: elle dit tantôt qu'il est *dans la nuit du trépas*, tantôt *dans le sein de la mort*: enfin, voyant qu'il ne peut la faire expliquer plus nettement, Ulysse annonce qu'il va s'en venger, en faisant jeter les cendres d'Hector au vent: ce moyen réussit. Andromaque fait sortir Astyanax du monument funèbre. Ulysse s'attendrit un peu; mais il n'en ordonne pas moins que l'on précipite dans la mer cette innocente victime. Tout-à-coup le tonnerre gronde; Calchas paraît: il demande au nom des dieux que la victime soit épargnée. Ulysse obéit: la mère et le fils s'embrassent; et la toile tombe avec la pièce.

ASTYANAX, opéra en trois actes, paroles de Jaure, musique de M. Kreutzer, à l'Opéra, 1800.

C'est le même sujet que ceux déjà traités par Racine et Château-Brun, et puisés particulièrement dans *les Troyennes* d'Euripide, et dans *la Troade* de Sénèque. Le second acte parut fort beau; la musique un peu bruyante, mais souvent énergique : elle fait honneur à M. Kreutzer, l'un de nos virtuoses sur le violon.

ATALANTE ET HIPPOMÈNE, ballet-héroïque, en un acte, par Brunet, musique de Vachon, à l'Opéra, 1769.

On prépare, dans le temple de Vénus, la fête qui doit couronner le vainqueur d'Atalante : les autres amans, dont elle aura triomphé, doivent être sacrifiés, au lieu même de la course, dont elle doit être le prix. Cette fière princesse prie le ciel de ne pas trahir sa gloire ; et cependant elle craint d'être obligée d'immoler Hippomène. Ce prince paraît ; elle voudrait le détourner d'un projet, qui doit lui devenir funeste ; mais Vénus promet la victoire à Hippomène, au moyen de trois pommes d'or, avec lesquelles il ralentira la course d'Atalante. Leur hymen termine le ballet.

ATELLANES, pièces de théâtres qui, chez les Romains, ressemblaient fort aux pièces satiriques des Grecs, non seulement pour le choix des sujets, mais encore par les caractères des acteurs, des danses et de la musique. Il semble qu'elles ayent eu pour objet, aussi bien que le spectacle satirique des Grecs, de délasser le spectateur, fatigué d'une tragédie, qui n'était pas interrompue un seul moment, puisque le chant du chœur même tenait à l'action.

On appelait ces pièces *Atellanes*, d'*Atella*, ville du

pays des Osques, ancien peuple du Latium, où elles avaient pris naissance, et d'où elles passèrent bientôt à Rome; c'est pourquoi on les trouve nommées dans Cicéron, *osci ludi*, et dans Tacite, *oscum ludicrum*.

C'étaient quelquefois des pastorales-héroïques, telles que celle dont parle Suétone, dans la vie de Domitien; elle roulait sur les amours de Pâris et d'Œnone. Quelquefois c'était un mélange bizarre de tragique et de comique. Elles étaient jouées par des pantomimes, qu'on appelait *Atellans*, *Atellani*, ou *Exodiaires*, *Exodiarii*, parce que, dit un ancien scholiaste de Juvénal, cet acteur n'entrait qu'à la fin des jeux, pour que les larmes et la tristesse, que causaient les passions dans les tragédies, fussent effacées par les ris et la joie, qu'inspiraient les *Atellanes*. On pourrait donc, dit Vossius, les appeler des comédies satiriques; car elles étaient pleines de bons mots, comme les comédies grecques; mais elles n'étaient pas, comme celles-ci, représentées par des acteurs, habillés en Satyres. (*Voyez* SATIRE.)

ATHALIE, tragédie de Racine, 1691.

Cette pièce, que les plus grands connaisseurs regardent comme le chef-d'œuvre de Racine, n'eut pas d'abord, à Paris, le succès qu'elle avait eu à Versailles. L'auteur répond ainsi à ceux qui trouvaient, dans Joas, un esprit et des connaissances au-dessus de son âge: « la France voit, « en la personne d'un prince de huit ans et demi, qui fait » aujourd'hui ses plus chères délices (le duc de Bourgogne, père de Louis XV), un exemple illustre de ce que » peut, dans un enfant, un heureux naturel, aidé d'une » excellente éducation. »

Athalie ne fut point représentée à Saint-Cyr, comme

quelques personnes l'ont cru, d'après l'Historien du Théâtre Français. Vers la fin de l'année 1690, Racine se disposait à la faire jouer sur le théâtre de cette maison : mais Madame de Maintenon reçut à ce sujet tant d'avis et tant de représentations, de la part de ceux que les ennemis de Racine mettaient en œuvre, qu'elle prit le parti de supprimer tous les spectacles, qui devaient servir au délassement des jeunes pensionnaires. Cependant, comme tout était prêt pour la représentation d'*Athalie*, elle ne voulut pas perdre le plaisir de la voir exécuter avec les chœurs. Elle fit, à deux différentes reprises, venir à Versailles les jeunes demoiselles, qui en remplissaient les rôles; et elles les déclamèrent, en présence du roi, dans une chambre sans théâtre, vêtues seulement de ces habits modestes et uniformes, qu'elles portaient dans leur couvent. Le peu d'illusion, que doit produire une pièce, ainsi dépouillée de tout appareil théâtral, n'empêcha pas celle-ci de faire la plus grande impression. Louis XIV en parut si satisfait, qu'il accorda à Racine une charge de gentilhomme ordinaire.

Lorsque Racine récitait à ses amis la tragédie d'*Athalie*, il charmait tous ceux qui l'écoutaient; mais ce n'était point à la perfection de ce drame, qu'ils attribuaient le plaisir qu'ils éprouvaient ; on fut très-long-tems sans en connaître, sans en sentir tout le mérite. Ils regardaient cette espèce d'enchantement, comme l'effet du talent de ce poëte pour la déclamation.

Racine lui-même ne croyait pas cette pièce supérieure à ses autres tragédies ; et regardait *Phèdre*, comme la plus parfaite. Boileau fut le seul, à qui la prévention générale ne fit point changer d'avis. Je m'y connais bien, disait-il ; on y reviendra ; *Athalie* est un chef-d'œuvre.

On répandit, contre cette pièce, une épigramme, qu'on attribuait à Fontenelle, et qui finissait par ce trait pitoyable :

Pour avoir fait pis qu'*Esther*,
Comment daible a-t-il pu faire ?

Quelques personnes de Paris, qui se trouvaient à la campagne, lorsque cette tragédie parut imprimée, s'amusaient le soir à différens jeux. Un cavalier de la compagnie se trouva en faute, et fut jugé digne d'une punition exemplaire. On délibéra sur le genre du châtiment; et enfin, on le condamna à lire le premier acte d'*Athalie*. Le coupable eut beau se récrier contre un arrêt si cruel, et implorer la miséricorde des juges; on fut inexorable. Le cavalier se retira dans sa chambre, prit en tremblant la fatale tragédie, la lut, et fut saisi d'admiration. Le lendemain, on ne manqua pas de lui demander, s'il avait été exact à accomplir sa pénitence; et l'on fut étrangement surpris de l'entendre dire, que cette scène était le chef-d'œuvre de notre théâtre. Pour prouver ce qu'il avançait, il demanda d'en faire la lecture, en présence de toute la compagnie; et l'ouvrage, qu'on avait traité avec tant de mépris, ne trouva plus que des admirateurs.

La Cour conserva toujours une espèce de prédilection pour *Athalie*. Louis XIV, en 1702, voulut la voir représenter à Versailles. La duchesse de Bourgogne ne dédaigna point d'y faire le rôle de Josabeth, ceux d'Abner d'Athalie, de Joas et de Zacharie furent remplis par le duc d'Orléans, la présidente de Chailly, le comte de l'Espar, second fils du comte de la Guiche, et le marquis de Champeroux; Baron le père fut chargé du rôle de Joad; le

comte d'Ayen y fit aussi un personnage avec la comtesse d'Ayen, nièce de madame de Maintenon. *Athalie* fut jouée trois fois à la Cour, avec succès; mais elle n'y gagna rien, du côté de la célébrité qu'elle devait acquérir. Ce ne fut qu'aux représentations publiques de 1716, qu'on reconnut le tort, qu'on avait eu, de la regarder comme une mauvaise pièce. L'éloge qu'en firent les connoisseurs au duc d'Orléans, alors régent, occasionna cette révolution. Cet illustre protecteur des arts, et de ceux qui les cultivaient, voulut juger par lui-même de l'effet, que produirait *Athalie* à la représentation; et il ordonna aux comédiens de se préparer à la mettre en scène, malgré la clause insérée dans le privilége, qui leur défendait de la représenter.

Nos lecteurs pourront être surpris d'apprendre que madame Racine n'a jamais connu cette pièce, soit par la représentation, soit par la lecture, ni même aucune des tragédies, qui ont acquis tant de réputation à son mari.

M. Racine, disait un Journaliste, en 1762, est allé voir la salle de la comédie, il y a quelques jours. Sa grande dévotion l'empêche, depuis long-temps, de fréquenter le spectacle. Ce fils d'un illustre père a été accueilli avec tous les égards, que les comédiens lui doivent. Il a tout loué, tout admiré. Sa visite faite, Messieurs, a-t-il ajouté, je viens répéter une petite dette. Vous savez que mon père avait défendu, par son testament, qu'on jouât *Athalie*. M. le régent a depuis ordonné que, sans égard aux volontés du testateur, ce drame serait donné au public. Cet ordre de M. le duc d'Orléans ne me fait déroger en rien à mes droits. Je revendique en conséquence la part, qui me doit revenir des représentations multipliées de ce chef-d'œuvre de mon père. Cette demande a fort étourdi

l'aréopage comique. Il est question de trouver un *Mezzo termine* à cette contestation naissante.

On confirme l'aventure de M. Racine, dit le même Journaliste, dans un numéro suivant. Cela n'ira pas plus loin, à ce qu'on assure. Il colorait sa demande du prétexte de la charité : il voulait faire des aumônes de cet argent. On prétend que les comédiens se sont moqués de lui, et que cette restitution irait de trente à quarante mille livres.

ATHÉNAÏS, tragi-comédie de Mairet, 1636.

Théodose, empereur d'Orient, occupé à visiter la Grèce, s'arrête dans Athènes, accompagné de sa sœur Pulchérie, à qui il laisse le soin d'une partie des affaires de l'empire ; c'est à elle qu'Athénaïs, fille du philosophe Léonce ou Léontin, vient adresser ses plaintes. Cette fille est célèbre par les charmes de sa personne et ceux de son esprit ; mais la dureté d'un frère lui refuse les secours les plus indispensables. Il se fonde sur un testament du père, qui a privé sa fille de sa succession; le frère et la sœur plaident leur cause devant Pulchérie, qui juge en faveur du frère ; mais elle retire chez elle la jeune Grecque. L'Empereur qui, d'un cabinet voisin, a tout vu et tout entendu, devient subitement amoureux d'Athénaïs, et lui offre sa main et sa couronne. Un obstacle s'oppose à cet hymen ; Athénaïs est païenne ; il s'agit de la convertir. Après avoir confondu un grand nombre de docteurs, elle se rend à son tour ; mais elle demande trois jours, pour éprouver sa conversion ; et ils lui sont accordés. Il s'en est déjà écoulé deux, lorsqu'elle reparaît sur la scène avec Théodose, qui l'accable de reproches. Une pomme qu'il lui a donnée, et qu'elle a fait passer dans les mains de celui, qui

seul a pu la convertir, est la cause de cette rupture. Ce qui fait dire comiquement au jaloux Théodose :

Mon sort est comparable au sort du premier homme :
Son malheur et le mien sont sortis d'une pomme.

Pulchérie éclaircit ce mystère, reconnaît l'innocence d'Athénaïs, et réconcilie les deux amans.

ATHÉNAÏS, tragédie de La Grange-Chancel, 1699.

La Grange fit les vers suivans contre Lenoble, qu'il croyait l'auteur de la lettre d'un *lanterniste*, dans laquelle on critiquait cette tragédie :

Esprit bas et rampant, auteur du dernier ordre,
Mauvais plaisant, fade Pasquin,
Qui fais d'Esope un tabarin,
Vraiment, c'est bien à toi de mordre
Sur des ouvrages applaudis !
Malgré la fureur qui t'anime,
Tu feras sur les arts et sur Athénaïs,
Ce que fit autrefois le serpent sur la lime.

ATHÈNES PACIFIÉE, comédie en trois actes et en prose, tirée des onze pièces d'Aristophane, par M. de Cailhava, imprimée en 1800.

L'intention de l'auteur, en composant cette pièce, fut de resserrer, en quelques scènes imitées d'Aristophane, tout ce qu'il avait préparé, pour faire connaître les beautés de cet auteur comique, ses défauts, ses lâches complaisances pour le peuple, son influence sur les affaires publiques, et tous les torts qu'il aurait dû s'épargner. Il voulait encore prouver aux auteurs, qui écrivent la comédie, qu'il serait funeste pour eux de voir un but politique au-delà du but moral.

C'est un ouvrage piquant à la lecture, et qui ne l'eût pas été moins à la représentation, surtout dans le tems où il fut achevé.

ATRÉE ET THYESTE, tragédie de Crébillon, 1707. La reconnaissance d'*Atrée* et de *Thyeste* est un tableau terrible, dont la scène française offre peu d'exemples. La scène anglaise en offre encore moins, qui égalent l'instant, où Atrée veut faire boire à Thyeste le sang de son propre fils. On peut même dire que cette situation conduit jusqu'à l'horreur. Malgré ce défaut, on lira toujours cette pièce avec admiration. Le ton mâle et soutenu qui y règne, sa marche ferme et rapide, la nouveauté des pensées, la force de l'expression, tout concourt à placer cette tragédie au rang des chefs-d'œuvre dramatiques. Elle prouve qu'un ouvrage de génie peut quelquefois ne réussir que médiocrement au théâtre; comme tant d'autres pièces ont fait voir, qu'on pouvait y être applaudi quelquefois, sans aucun effort de génie.

Crébillon a souvent dit à ses amis, qu'à la première représentation de cette tragédie, le parterre fut consterné, et qu'à la fin de la pièce, il défila sans applaudir, ni siffler. L'auteur racontait lui-même qu'il passa ce jour-là au café de Procope, et qu'il y trouva un anglais, homme de beaucoup d'esprit, qui, en lui faisant mille complimens sur sa tragédie, lui dit qu'elle n'était pas faite pour le théâtre de Paris, et qu'elle eût réussi davantage sur celui de Londres. La coupe d'Atrée m'a cependant fait frémir, tout Anglais que je suis... Ah! monsieur, cette coupe!... cette coupe!.... *Transeat à me calix iste!*

ATRÉE ET THYESTE, tragédie en cinq actes, de Weiss, Théâtre-Germanique, 1780.

On se rappelle en France que, lorsque Crébillon donna son *Atrée*, on trouva le sujet trop noir; et, qu'en rendant justice au mérite du drame, on en abandonna les représentations. Quelqu'atroce que soit cet Atrée, il l'est encore moins que celui de l'auteur allemand. La quatre-vingt-huitième fable d'*Hygie* lui en a fourni le sujet; et il a conservé soigneusement toutes les horreurs, que le poëte y avait accumulées.

ATTENDEZ-MOI SOUS L'ORME, comédie en un acte, en prose, de Dufresny, 1794.

Une petite intrigue d'amours villageoises, et quelques couplets assez naturels forment un badinage, qui remplit l'idée attachée à ces mots : *attendez-moi sous l'orme.* Il est surprenant que Dufresny ait disputé cette pièce à Regnard; la céder ou la conserver, c'était perdre ou gagner fort peu de chose.

Armand, cet excellent comique, saisissait avec une présence d'esprit singulière, tout ce qui pouvait plaire au public, dont il était aimé. Jouant le rôle de Pasquin dans, *Attendez-moi sous l'orme*, après ces mots : « Que dit-on d'intéressant ? vous avez recu des nouvelles de Flandres; » il répliqua sur le champ : Un bruit se répand que Port-Mahon est pris. Le vainqueur de Port-Mahon était le parrein d'Armand.

ATTILA, tragédie de Pierre-Corneille, 1667.

Un intérêt trop divisé, et dès-lors trop faible; un dénouement presqu'aussi vicieux, que le serait une mort subite, ne feront jamais d'*Attila* qu'un drame médiocre. On y trouve cependant quelques traits sublimes ; et cette tragédie ressemble à son héros, qui joignait à quelques grandes qualités, des vices beaucoup plus grands.

Corneille, piqué de la préférence, que les comédiens de l'hôtel de Bourgogne donnaient au jeune Racine, que le public goûtait de plus en plus, fit jouer cette tragédie par la troupe du Palais-Royal. Le célèbre la Thorillière, qui y remplissait avec succès les rôles de Rois, fut chargé de celui d'Attila. Mlle. Molière représentait Flavie. La pièce fut assez accueillie dans sa nouveauté ; cependant, elle ne paraît plus depuis long-tems au théâtre ; ce qui justifie l'épigramme de Despréaux, où il semble reprocher au public son ingratitude, lorsqu'il lui adresse ces vers dans sa neuvième satire :

Et, si le roi des Huns ne lui charme l'oreille,
Traite de Visigoths tous les vers de Corneille.

ATTILIE, tragédie chrétienne de Le Gouvé, 1750.

On n'a point représenté cette tragédie, dont on faisait dans Paris les plus grands éloges, sans doute, parce que l'auteur l'avait lue à des amis, plus ardens qu'éclairés. Aussi, dès que l'acteur se présentait sur le théâtre, pour annoncer les pièces qu'on devait jouer les jours suivans, le parterre, sans attendre qu'il eût fini de parler, demandait *Attilie*, avec une sorte de démence. Cependant Attilie ne paraissait point ; et, à chaque annonce, il renouvelait ses clameurs. Enfin, comme il redoublait ses cris et ses instances : Messieurs, dit le comédien, vous demandez une pièce qui nous est inconnue. L'auteur la fit imprimer ; le public la lut, et ne la redemanda plus.

ATYS, tragédie-opéra de Quinault et de Lully, avec un prologue, 1676.

Le plus grand défaut d'*Atys*, et peut-être le seul, est

la trop grande beauté du premier acte ; elle nuit à la gradation. Cette belle scène :

Sangaride, ce jour est un grand jour pour vous, etc.

cette scène admirable revient à l'esprit dans le cours de l'action, et la fait trouver languissante. Il s'en faut bien cependant qu'elle le soit. *Atys* passera toujours pour une des meilleures productions lyriques ; et la force du cinquième acte se retrouvera en proportion avec la beauté du premier.

Ce fut le plus bel opéra qui eut paru jusqu'alors. Il eut un succès étonnant ; et, quoiqu'il ait été repris assez souvent, on peut dire que, lorsqu'il a été bien remis, il a toujours fait un extrême plaisir. Tout le monde sait que, Louis XIV ayant demandé à madame de Maintenon, quel opéra elle aimait le mieux, elle se déclara pour *Atys*. Sur quoi le roi lui répondit : *Atys est trop heureux*. Au troisième acte de ce poëme, on trouve un endroit, qui allumait singulièrement la bile de Despréaux : c'est lorsqu'Idas et Doris chantent en duo ces paroles scandaleuses :

Il faut souvent, pour devenir heureux,
Qu'il en coûte un peu d'innocence.

Ce sont ces vers, et d'autres pareils, dont les pièces de Quinault sont remplies, qui ont fait dire justement à Despréaux :

Et tous ces lieux-communs de morale lubrique,
Que Lully réchauffa des sons de sa musique.

Le même Despréaux, étant à Versailles, à la salle de

l'Opéra, dit à l'officier qui plaçait les spectateurs : mettez-moi dans un endroit, où je n'entende point les paroles. J'estime fort la musique de Lully ; mais je méprise souverainement les vers de Quinault.

L'époque de la première représentation de l'opéra d'*Atys*, à l'une de ses dernières reprises, sera mémorable dans les archives de ce spectacle. A dix heures du matin, on forçait l'entrée pour prendre des places ; et il n'y en avait plus à midi. Les Annales de l'Opéra n'ont peut-être pas d'exemple d'un pareil concours. C'était un hommage qu'on crut devoir à Lully ; c'était une abjuration authentique des harmonieux *Concetti*, qui s'étaient emparés de la scène, et une protestation formelle contre les ennemis de notre musique, après l'expulsion des bouffons.

ATYS, parodie en un acte, et en vaudevilles, de l'opéra de ce nom, par Fuzelier, 1726.

Atys, devenu furieux, poursuit Sangaride dans la coulisse, et l'assomme de coups. Il revient sur la scène. Cybèle lui rend la raison : désespéré d'avoir rossé Sangaride, qu'il aime, il veut battre Cybèle qu'il n'aime pas. Elle l'arrête dans un cercle qu'elle trace, et lui propose de l'aimer ou de périr ; et il répond qu'il veut boire. Cybèle, exauçant ses vœux, le change en tonneau ; et la pièce finit par un divertissement d'ivrognes, très-analogue au sujet.

AUBERGE DE BAGNÈRES (l'), opéra comique en trois actes, paroles de M. Jalabert, musique de M. Catel, à l'Opéra-Comique, 1807.

C'est un *Imbroglio*, dans lequel l'esprit de l'auteur paraît s'être un peu égaré. Quelques caricatures, qui rappellent un

peu trop *les Femmes Savantes*, et *les Précieuses Ridicules*, des intentions comiques, mais faiblement développées; beaucoup de bruit et peu de mouvement; enfin, une musique bien faite, valurent à cet ouvrage un peu de succès.

AUBERGE DE CALAIS (l'), actuellement l'AUBERGE DE STRASBOURG, comédie en un acte et en prose, de MM. Dorvigny et Bonnel, au Théâtre-Louvois, 1801.

Cette pièce, composée par M. Bonnel, avait été jouée en 1800, au Théâtre-Molière, sous ce titre : *Les deux Diligences à Joigny;* elle y tomba dès les premières scènes : retouchée par MM. Dorvigny et Georges Duval, elle reparut au Théâtre de l'Impératrice, avec le plus grand succès.

Des voyageurs, venant, les uns de Paris, pour passer à Londres, les autres, de Londres pour se rendre à Paris, se rencontrent dans une *auberge de Calais*. Un certain Gascon, archi-fripon du plus bas étage, après avoir long-tems, mais en vain, sollicité du gouvernement les fonds, nécessaires à la construction d'un port de mer à Toulouse, va, sur les ailes de la chimère, établir un spectacle gascon à Londres. Il est arrivé jusqu'à Calais, aux dépens de ses compagnons de voyage; c'est fort bien, mais ce n'est pas tout : il s'agit de régler les comptes, et le cas est embarrassant. Un certain Lord, qui a peu d'esprit et beaucoup d'amour, suit les pas d'une jeune et jolie veuve, dans le dessein de l'enlever à la première occasion; il tire le Gascon d'embarras, en lui confiant l'exécution de son projet; en effet, comme toute peine mérite salaire, il lui donne cinquante guinées; de plus, la jeune veuve se trouve avoir,

avoir, à point nommé, un oncle et un amant. Cette double rencontre offre au Gascon une mine abondante à exploiter. D'abord, pour se rendre l'hôtesse favorable, il lui persuade que l'oncle de la veuve l'a chargé de l'enlever. De-là, il va trouver un de ses compagnons de voyage, pour lui proposer de jouer le rôle de cet oncle : mais à qui s'adresse-t-il ? à l'oncle lui-même. Enfin, l'amant lui a vendu sa chaise de poste, et tout est prêt pour l'enlèvement. Cependant, l'habile Gascon manque son coup ; au lieu de la veuve, il enlève l'hôtesse, qui trouve cette supercherie très-innocente. On finit par se reconnaître ; l'oncle, la veuve et l'amant s'en retournent à Paris. Mylord les accompagne, et le Gascon se console avec les guinées de l'Anglais.

Le succès de cet ouvrage a été dû à de fréquentes allusions aux triomphes de nos armées.

AUBERGE DE MUNICH (l'), ou LE MARIAGE DES GRENADIERS, divertissement à l'occasion de la Paix, par M. Picard, au Théâtre de l'Impératrice, 1807.

On trouve peu de fonds dans cet ouvrage, mais beaucoup de mouvement, du spectacle, du chant, des danses et des mots heureux.

AUBERGE EN AUBERGE (d'), opéra en trois actes, par M. Dupaty, musique de M. Tarchi, au Théâtre de l'Opéra-Comique, 1799.

Un oncle avait voulu marier son neveu avec la fille d'une dame de ses amies : mais, ce projet n'ayant pu avoir lieu, la demoiselle en a épousé un autre : cet époux meurt, et laisse sa veuve libre de faire un autre choix. L'oncle alors revient à sa première idée : en conséquence, il rap-

pelle son neveu de l'armée, et invite les dames à venir dans son château. Ici, n'oublions pas de dire que ce neveu, qui est un militaire, est prévenu, l'on ne sait pourquoi, contre ces dames, qu'il n'a jamais vues. C'est donc pour détruire cette ridicule prévention, que l'oncle transforme son château en *auberges*. La jolie veuve s'offre, aux yeux du jeune officier, sous divers déguisemens. Quand le moyen qu'elle a employé n'a pas réussi, on fait faire au neveu trois à quatre tours dans le parc, et on le ramène dans une autre auberge. Enfin notre militaire, disposé à rejoindre son corps, descend dans une troisième auberge. Soudain les sons d'une harpe excitent son admiration; et soudain aussi il devient éperduement amoureux de la virtuose qu'il admire: mais, aimer une fille d'auberge! Alors on prend soin de lui apprendre les stratagêmes, dont on s'est servi; et, après quelques façons, on conclut le mariage. Cet ouvrage est rempli d'invraisemblances; mais on y trouve des situations originales, et quelques détails heureux: la musique a paru digne de la célébrité de son auteur.

AUBERT (Jacques) a été intendant de la musique de feu M. Le Duc, et a fait celle de l'opéra de *la Reine des Péris*. Il est mort à Belleville, en 1753.

AUBERT (Jean-Louis), chapelain de l'église de Paris, né dans cette ville, en 1731, auteur d'un volume de *Fables*, de la tragédie de *la Mort d'Abel*, et *des Petites Affiches*.

AUBERTIN (N.), acteur des Variétés, 1808. Il chante agréablement le vaudeville, sur ce théâtre secondaire. Il y a même donné une petite pièce; mais elle n'a pas eu de succès.

AUBIGNAC (François-Hédelin, abbé d'), d'abord avocat, ensuite ecclésiastique, né à Paris, en 1604, mort à Némours, en 1678. Le cardinal de Richelieu lui confia l'éducation du duc de Fronsac, son neveu, et récompensa ses soins par deux abbayes. La protection de ce ministre et son propre mérite lui firent jouer un rôle dans le monde, et dans la république des lettres. Il fut tour-à-tour grammairien, humaniste, poëte, antiquaire, prédicateur et romancier. Il avait beaucoup de feu dans l'imagination, mais encore plus dans le caractère. Hautain, présomptueux, difficile, bizarre, il se brouilla avec une partie des gens de lettres. Ses querelles avec Corneille, Ménage, mademoiselle de Scudéry et Richelet, sont celles qui ont le plus éclaté.

Il attaqua Richelet, parce qu'il n'avait pas assez loué son insipide roman de *Macarise.* Richelet lui fit cette réponse :

Hédelin, c'est à tort que tu te plains de moi;
N'ai-je pas loué ton ouvrage?
Pouvais-je plus faire pour toi,
Que de rendre un faux témoignage?

Lorsque le cardinal de Richelieu le chargea de composer un ouvrage didactique sur la poésie théâtrale, ce ministre ignorait sans doute que les bons modèles instruisent bien plus, que les préceptes et les réflexions. Un homme, dépourvu de génie et de goût, s'exerce infructueusement dans un genre de poésie quelconque, lors même qu'il observe avec le plus d'exactitude toutes les règles, dont ce genre est susceptible. On peut connaître les routes du Parnasse; mais il faut être monté sur Pégase, pour les parcourir avec succès.

L'abbé d'Aubignac est, plus que tout autre, la preuve de cette vérité, consacrée par l'expérience. Après avoir composé le meilleur livre, que nous ayons sur les principes de l'art dramatique, il prouva, par sa tragédie de *Zénobie*, qu'il ne suffit pas d'être instruit; mais qu'il faut encore avoir le talent de réduire les instructions en pratique. Cette pièce fut sifflée avec justice; et, par une inconséquence du public, elle fit tort pendant quelque tems à l'ouvrage qui l'avait précédée, et qui pour cela n'en est pas moins bon. En effet, il est impossible de mieux développer, que l'a fait l'abbé d'Aubignac, dans sa *Pratique du Théâtre*, tout ce qui a rapport au procédé théâtral. La Mesnardière, qui, dans sa *Pratique*, avait traité avant lui de l'art dramatique, n'a fait que commenter ce qu'Aristote et Castelvetro ont écrit sur le même sujet. Il parle à la vérité fort au long de l'art du théâtre, de l'origine du drame, de ses espèces, des trois unités, des caractères, des mœurs, des bienséances; mais ce n'est pas là ce dont on avait besoin: Aristote et ses commentateurs avaient assez détaillé ces différentes parties de la poésie dramatique. L'abbé d'Aubignac, plus rempli de sagacité et de justesse, fait des observations nouvelles, sur les objets les moins connus et les plus difficiles. Le choix du sujet, par exemple, la contexture du plan, l'art de préparer les incidens, de nouer et de dénouer l'intrigue, la nécessité de soutenir l'action, la disposition des actes, la coupe et la liaison des scènes, et cent autres particularités, sur lesquelles les anciens ne sont entrés dans presqu'aucun détail, sont présentés chez lui, avec une clarté de principes et une sûreté de goût, qui le mettent bien au-dessus de tous ceux, qui se sont exercés à écrire sur la théorie et la pratique du théâtre. Ce qui prouve encore

mieux la bonté de son ouvrage, c'est l'utilité qu'on en a tirée. Aussitôt qu'il parut, Corneille commença à soigner un peu mieux ses tragédies. L'abbé d'Aubignac eut même sujet de se plaindre, de ce que ce poëte ne fit aucune mention de lui, soit dans ses préfaces, soit dans son discours sur les trois unités. Ce silence fut taxé d'ingratitude par l'auteur Didactique; et occasionna, entre lui et le père de notre tragédie, une querelle que ce dernier soutint par des épigrammes grossières, qui, pour sa gloire, ne sont pas venues jusqu'à nous. L'abbé d'Aubignac n'en resta pas là; il fit, sur la *Sophonisbe*, le *Sertorius* et l'*Œdipe*, des remarques critiques, qui effrayèrent son adversaire. Corneille n'ignorait pas combien les discussions analytiques sont propres à faire évanouir les plus grandes beautés. On peut les comparer à des sucs corrosifs, qui détruisent les substances, sous prétexte de les épurer: Aussi prit-il le parti de se taire, et de se venger en faisant mieux. Telle devrait être la ressource des grands talens. Toujours, dans la dispuste, on s'avilit par quelqu'endroit. C'est quitter le sceptre du génie, pour prendre les armes du gladiateur.

AUBIGNÉ (Théodore-Agrippa d'), né à Saint-Maury en Saintonge; mort à Genève, en 1630.

Favori de Henri IV, grand-père de madame de Maintenon, il est connu dans les fastes dramatiques, par une tragédie de *Circé*, représentée aux noces du duc de Joyeuse, en 1581.

AUBRY (Jean-Baptiste), maître paveur, avait épousé Geneviève Bayart, veuve du sieur Villeaubrun, comédienne de la troupe du Palais-Royal, dont il n'eut point d'enfans. Il se remaria, et il mourut en 1692. On a de lui *Démétrius* et *Agathocle*.

AUCASSIN ET NICOLETTE, opéra-comique de Sédaine, musique de M. Grétry, au Théâtre-Favart, 1780.

Cette pièce, d'abord en quatre actes, fut réduite à trois, lors de la reprise en 1782. Il est rare qu'un ouvrage perde à ces sortes de coupures; le dialogue, resserré, en devient plus vif; et l'ouvrage, plus intéressant. C'est ce qui est arrivé à l'opéra de Sédaine : Grétry l'a enrichi de plusieurs morceaux d'une musique enchanteresse; aussi, l'ouvrage a-t-il obtenu un succès, qu'il serait difficile de lui contester.

AUDE (M.), ancien chevalier de Malthe. *Momus aux Champs-Élysées*, pièce en un acte; *l'Héloïse Anglaise*, drame en trois actes; *la Paix*, comédie en un acte, et quelques autres ouvrages de cet auteur prouvent qu'il était né, pour réussir dans la carrière dramatique. On ne sait quels motifs lui ont fait abandonner le genre de Molière, pour celui de Trivelin.

AUDIENCES DE THALIE (les), opéra-comique, en un acte, par Carolet, à la Foire Saint-Germain, 1734.

Ce petit acte est moins une pièce, qu'une description fidèle de l'état, où se trouvait alors le Théâtre de l'Opéra-Comique. L'entrepreneur, conseillé par des associés, à qui la tête ne tournait pas moins qu'à lui, se livrait comme eux à l'ignorance et à la prévention. Les bons acteurs murmuraient hautement de se voir forcés, à représenter sans cesse des mauvaises pièces, et de contribuer, avec des acteurs aussi pitoyables que novices, à écarter le public d'un spectacle, qui sut toujours, sous d'autres chefs et avec d'autres acteurs, charmer ses plus doux loisirs.

AUDINOT (N.), ancien acteur et auteur du Théâtre-Italien. On a de lui l'opéra comique du *Tonnelier*. Il établit au boulevard le théâtre de l'*Ambigu-Comique*, où il fit jouer long-tems des comédies, des opéras et des pantomimes; d'abord, par des marionnettes, puis, par des enfans, et enfin, par les acteurs qu'on y voit aujourd'hui. On a dit de lui : le robuste Audinot rendit au naturel la grossièreté des mœurs du peuple.

AUFRESNE (N.), acteur du Théâtre-Français, débuta en 1765, dans *Cinna*, par le rôle d'Auguste. Ses qualités morales lui firent autant d'amis, que la perfection de ses talens lui procura d'admirateurs. Il fut long-tems l'un des ornemens de la scène française, et ensuite du Théâtre Russe. On lui adressa les vers suivans :

> Tour-à-tour sublime et charmant,
> Aufresne à tous les tons se plie;
> Et se partage également,
> Entre Melpomène et Thalie.
> Par ce commode arrangement,
> Il entretient leur jalousie:
> L'une et l'autre auraient bien envie
> De fixer ce volage amant;
> Mais y compter serait folie :
> Il gagne trop au changement.

AUGER (N.), acteur, débuta en 1763, dans l'*Andrienne*, par le rôle de Dave, et dans *Crispin, rival de son Maître*, par celui de la Branche, et fut reçu la même année. Il joua ensuite, les premiers rôles tragiques, tels que *Warvick*, dans la tragédie de ce nom, et Huascar, dans celle des *Illinois*, de M. de Sauvigny.

On voit à la Comédie Française, dit un ancien journal, un acteur nouveau dans les *Daves*; il se nomme Auger: on lui trouve de la noblesse, car il en faut partout, de l'intelligence et un masque très-bon; c'est un genre différent de celui de Préville.

AUGUSTA, tragédie en cinq actes et en vers, de Fabre d'Églantine, au Théâtre-Français, 1787.

Cette tragédie, selon Laharpe, a excité de grands murmures et de grands applaudissemens; on a reproché à l'auteur d'avoir marié Augusta, et de l'avoir rendue mère, avant qu'elle fût vestale, parce qu'une loi ordonnait qu'au-dessus de dix ans, aucune fille ne serait admise au culte de Vesta: on lui a reproché encore d'avoir donné pour l'hymen, à une femme, veuve et mère, un dégoût qui va jusqu'à l'horreur; mais il eût peut-être été juste d'observer, que Domitius montre un caractère odieux, incapable de plaire à la femme la moins délicate, et que d'ailleurs trente années doivent opérer une grande révolution, dans les idées d'une femme. On lui a surtout reproché d'avoir donné à Agathocle, le caractère d'un novateur, digne, en bonne politique, du supplice auquel il est condamné. On a enfin remarqué qu'il se trouve dans cet ouvrage des incidens, qui sentent la machine, et dans lesquels on aperçoit plus l'embarras de l'auteur, qu'une vraisemblance palpable. Au reste, à quelque point que ces reproches soient mérités, il faut convenir aussi qu'il y a dans cet ouvrage, du talent, de l'imagination, et de la verve; que, si l'auteur était plus avare de détails, il arriverait plus sûrement à l'effet qu'il veut produire, et que son style gagnerait beaucoup, s'il pouvait se résoudre à le dépouiller des formes passées, des expressions surannées, enfin des locutions hasardées qu'il

se permet trop souvent, et dont il semble faire usage à plaisir et par goût.

AUGUSTE (Caïus-Julius-Cæsar Octavianus), né à Rome, l'an 63 avant J. C., auteur d'une tragédie d'*Ajax*.

Sous son règne, il existait de superbes théâtres. Lui-même avait, dit-on, imaginé des danses et des pantomimes, qu'on nommait des *Jeux augustaux*. Il fit des loix pour la police des acteurs : il défendit aux jeunes gens, de l'un et de l'autre sexe, d'y assister la nuit, à moins qu'ils n'y fussent conduits par des parens âgés ; et aux femmes, de se trouver aux représentations des acteurs, parce qu'ils y combattaient tout nus.

Il voulait que les comédiens eussent de bonnes mœurs : aussi, informé un jour qu'un d'eux, nommé Stéphanien, avait pour domestique une femme travestie en garçon, il le fit fouetter aux trois théâtres de Rome, et le bannit de ses États.

Auguste ne désapprouvait pas qu'on sifflât un acteur; il en fit bannir un de Rome et de toute l'Italie, pour avoir osé montrer au doigt un des spectateurs qui le sifflait; ce qui arrivait cependant, toutes les fois qu'un comédien péchait contre la cadence, ou contre la quantité.

AUGUSTE (M.), auteur dramatique, 1808.

Il a donné, au Théatre de l'Opéra-Comique, plusieurs ouvrages agréables, entr'autres : le *Déjeûner de Garçons*. Ses premiers essais offrent un style assez pur; mais des situations, plutôt bizarres que comiques.

AUGUSTE (N.), acteur du Vaudeville, 1808.

Il joue, à ce théatre, les rôles d'amoureux et de petits-

maîtres. On l'accueille, moins pour ses talens réels, que pour les espérances qu'il donne.

AUGUSTE. (M.) Nous ne parlons ici de ce violoncelle, qu'à cause de l'anecdote plaisante, qu'on va lire.

Dans l'une de nos grandes villes de province, où les Officiers Municipaux tiennent la police du spectacle, un de ces Messieurs manda un jour Mr Auguste, et lui fit des reproches sur sa négligence. Le musicien, qui connaissait toute l'étendue du pouvoir municipal, ne le contraria qu'avec tout le respect possible, et lui demanda très-timidement quels griefs il avait contre lui, ou si on lui avait porté des plaintes. — Oh! je n'ai besoin de personne, Monsieur; j'ai des yeux, et je vois bien que vous vous reposez la moitié du temps, pendant que les autres violons jouent. — Mais, je ne joue pas du violon, Monsieur. — Vous mentez! je vous en ai vu un. — Je vous demande pardon; je joue de la basse, et quelquefois de la quinte. — De la quinte! de la quinte! Ne faites pas l'insolent, croyez-moi; et qu'il ne vous arrive plus de rester les bras croisés, quand les autres jouent, comme vous avez fait hier dans l'Opéra. — Eh! Monsieur, je comptais mes pauses. — Qu'est-ce que c'est, Monsieur, conter des pauses; conter des gaudrioles? — Mais non, Monsieur, il y avait un *Tacet*, *allegro*, etc. — Comment? Comment? *Tacet*, *allegro*. Je crois que vous me tenez des propos. En prison! — Mais, Monsieur.... — En prison, vous dis-je! ah! je vous apprendrai à vous moquer d'un homme en place!

AUGUSTE DE P*** (M.) publia en 1780 une brochure, intitulée: *les Augustins*, *Contes nouveaux*. Parmi une foule de jolis vers, on remarque ceux-ci:

Maudits soient les rimeurs, dont les muses guindées,
Libérales de mots, mais avares d'idées,
Distique par distique, ou quatrain par quatrain,
Vont composant leurs vers, une toise à la main.

La chanson, sur les disputes musicales des partisans de Rameau, Gluck et Piccini, parut fort agréable. Nous en citerons ce couplet :

Oui, par malheur, voilà comme,
De ce trio qu'on renomme,
On veut nous prouver, qu'en somme
Un seul membre a de bons droits,
Ventrebleu! cela m'assomme;
Partageons plutôt la pomme :
Pourquoi ne voir qu'un grand homme,
Où nous pouvons en voir trois?

Si l'on en croit nombre d'écrivains, l'origine des spectacles remonte à certains buveurs qui, s'étant barbouillés de lie, couraient sur des chariots de village en village, et dialoguaient aux dépens des passans. Ce n'est point du tout cela, si l'on s'en rapporte à M. Auguste de P... ; mais c'est le diable lui-même qui s'en est mêlé; et certaines personnes trouveront la chose fort probable. Enfin,

Voici le vrai : Satan, fort désœuvré,
Rôdait un jour dans un bourg, ignoré
De bien des gens, s'il ne l'est de Dieu même;
Et que peindrais, avec un soin extrême,
S'il importait au fond de mon sujet.
Or, il rôdait, sans avoir d'autre objet
Que de chasser la terrible apathie,
Qui fatiguait son âme anéantie,
Quand tout-à-coup à vingt pas s'écroula

Un mur de face; et ce mur dévoila
Une maison, dont les deux seuls étages
En groupe offraient d'étonnans personnages.
Là, deux brigands, animés par la faim,
Environnaient, le poignard à la main,
Un vieux marquis, seigneur de la bourgade,
Et souriaient à sa garde-malade,
Dont les appas enchantaient leurs regards.
Satan pleura..... Plus haut, deux jeunes gars
Se disputaient le cœur d'une brunette,
Vive, jolie, et tant soit peu coquette;
Le diable en rit; puis, trace sur le champ,
D'après l'aspect de ce double incident,
Les tristes loix, que suit la tragédie,
Et le plan gai, qu'a pris la comédie.
Ce n'est pas tout: poussant l'attention,
Jusqu'à marquer la décoration,
Maître Satan, par l'un de ses oracles,
Enjoint à tout directeur de spectacles,
Quand un sallon sera représenté,
D'avoir grand soin qu'il y manque un côté.

Nous ne croyons pas, dit un critique, que l'on puisse assigner aux spectacles une origine plus ingénieuse. Si l'autre origine est plus vraie, il faut convenir que celle-ci est bien mieux trouvée. (*Voyez* M. DE PIIS.)

AUGUSTE ET THÉODORE, ou LES DEUX PAGES, de M. Faure, aux Français, 1789.

L'auteur réclame, dans sa préface, contre un jugement infidèle du *Mercure de France*, qu'il appelle le grand dépôt des archives littéraires. Voici, en effet, comme on s'explique sur sa pièce, dans ce Journal : Cette bleuette, dit-on, n'est qu'une traduction d'une pièce allemande, intitulée : *Le Page*. L'auteur réfute cette assertion d'une ma-

nière victorieuse, en donnant l'analyse de la pièce allemande; et il conclut avec raison, d'après cet exposé, qu'il n'y a pas un caractère, pas une scène, pas un trait, pas un mot, d'où puisse résulter le moindre rapport entre les deux ouvrages.

Au reste, ses plaintes sont douces et tranquilles, comme celles d'un auteur qui a réussi au théâtre, et qui peut opposer les éclatans suffrages du public, à l'opinion obscure d'un journaliste.

Cette pièce est extrêmement intéressante : on ne peut la voir jouer, ni même la lire, sans être attendri jusqu'aux larmes. L'auteur y a réuni toutes les vertus, qui sont en possession de plaire et de toucher sur la scène : la générosité, l'humanité, la bienfaisance, la justice, l'amitié, la tendresse maternelle, la piété filiale, l'amour fraternel; tous les caractères y sont aimables. Les poëtes comiques, qui veulent réussir aujourd'hui, doivent suivre la même route. Il faut qu'ils abandonnent absolument la peinture des ridicules; la comédie ne doit plus être l'image fidèle des mœurs de la société, et du caractère des hommes : on ne veut plus de portraits vrais et ressemblans; on n'aime que les tableaux et les situations romanesques; malheur à celui qui a la mal-adresse d'exposer sur la scène le cœur humain, tel qu'il est, et de représenter trop fidèlement ce qui se passe dans le monde! On sait que les hommes se conduisent presque tous, d'après leurs intérêts et leurs passions; que les vertus, pures et désintéressées, sont extrêmement rares, dans le commerce de la vie; que les cœurs généreux, sensibles et reconnaissans, sont très-difficiles à trouver; qu'un véritable ami est une espèce de phénix. Mais c'est, peut-être, parce qu'on ne découvre rien de tout cela dans le monde, qu'on aime à le contempler sur la scène,

comme quelque chose de curieux et d'extraordinaire ; tandis qu'on n'y voit qu'avec indifférence, et même avec dégoût, les défauts, les ridicules et les vices, qui blessent chaque jour les yeux dans la société.

M. Fleury saisit et soutint tellement la ressemblance de Frédéric, que le prince Henri de Prusse, qui assista à la première représentation, ne put retenir quelques larmes; il crut revoir son frère; et le lendemain, il envoya à M. Fleury, un gage de la satisfaction, que cet acteur lui avait fait éprouver.

AUGUSTINE, comédie en trois actes et en prose, par MM. Pain et Bilderbeck, au Théâtre de l'Impératrice, 1806.

C'est une pièce du genre romanesque, dont les incidens, trop prévus et trop multipliés, ont fatigué les spectateurs. Elle eut peu de succès.

AUGUSTINE ET BENJAMIN, ou LE SARGINES DE VILLAGE, opéra en un acte, paroles de M. Bernard Valville; musique de Bruni, au Théâtre-Feydeau, 1800.

Le second titre de cette pièce nous dispense d'en faire l'analyse. En effet, la différence entre les deux *Sargines* roule, sur ce que l'un estle fils d'un chevalier, et l'autre, celui d'un laboureur; et, sur ce que l'un brille dans les tournois et les combats, tandis que l'autre éteint un incendie.

AUMER (M.), danseur de l'Opéra, compositeur de ballets, 1808.

La chorégraphie lui doit *Jenny* ou *le Mariage secret*, *les deux Créoles*, et *les Amours d'Antoine et de Cléopâtre*; ouvrages, qui annoncent du génie pour la composition. Son talent, comme danseur, est généralement estimé.

AUNILLON (l'abbé) avait beaucoup d'esprit, et a joui d'une estime universelle. Il est l'auteur de plusieurs jolis ouvrages; mais il n'a fait, pour le théâtre français, que la comédie *des Amans déguisés*, en trois actes et en prose, jouée en 1728.

AURELIA, actrice de la troupe italienne, appelée en France par le cardinal Mazarin, en 1645, jouait les rôles de première amoureuse. Elle donna dans un travers bien singulier : âgée de plus de quatre vingt-huit ans, elle se paraît comme dans sa jeunesse, quoique, depuis plusieurs années, elle ne sortît plus de son lit. *Aurelia* était la bisaïeule de Romagnési, qui s'est distingué, sur le nouveau Théâtre-Italien, par son jeu et ses ouvrages dramatiques.

AU RETOUR, fait patriotique, en un acte, par MM. Radet et Desfontaines, au Vaudeville, 1794.

Justin est à l'instant d'épouser Lucette. Mais, voilà que tout-à-coup le maire de sa commune proclame la loi de la réquisition; dès-lors, plus d'amour, plus d'hymen pour Justin. C'est en vain qu'un de ses amis se propose pour partir à sa place; non moins fidèle à sa patrie qu'à sa maîtresse, Justin le refuse, et part avec les garçons du village, aux acclamations des jeunes filles, qui leur promettent, *au retour*, la récompense de leurs belliqueux travaux, et de leur ardent patriotisme.

AURORE DE GUSMAN, opéra-comique en un acte, paroles de M. le Prévost-d'Iray, musique de M. Tarchi, au Théâtre-Feydeau, 1799.

Une jeune personne se déguise en homme; et, pour

tourmenter un peu son amant, se fait passer pour rival de ce dernier : tel est le fonds de cette petite pièce, où l'on a trouvé de l'esprit et des détails agréables. La musique a été généralement applaudie.

AUTEUR. (*Voyez* CORNEILLE, MOLIÈRE, RACINE, etc.)

Quelle pièce aujourd'hui donne-t-on à Feydeau? (*)
Si j'en crois ce journal, c'est un drame nouveau.
Pour la première fois! courons, le tems me presse.
La crainte te poursuit, et l'espoir te caresse,
Pauvre *auteur*! le travail est pour nous le moment
Du plaisir, du bonheur et de l'enchantement.
Nous nous voyons déjà sur la double colline,
A côté de Molière, à côté de Racine;
Et, du juste avenir, notre nom respecté,
S'en va, de siècle en siècle, à l'immortalité.
Mais, à l'instant fatal, où le rideau se lève,
L'illusion, hélas! s'enfuit avec le rêve.
Quoi! l'orchestre tout plein, et les balcons aussi!
Tâchons de pénétrer.... à la fin, m'y voici!
Autour des nouveautés tout le monde se presse.
Il est plaisant de voir la chute d'une pièce.
En pareil cas, pourtant, si chaque spectateur
Pouvait prendre un moment la place de l'auteur!
Qu'entends-je? du succès l'agréable présage!
Déjà, sans l'avoir vu, l'on déchire l'ouvrage;
Le titre est mal choisi: cinq actes, c'est bien long.
Regnard même, Regnard n'a rien produit de bon.
Par bonheur, le public craignant l'impatience,
Un acteur a paru: l'on écoute en silence.

(*) Lorsque M. Vigée composait son joli poëme, intitulé: *Ma Journée*, une partie des comédiens français était établie au Théâtre de la rue Feydeau.

Jusqu'à

Jusqu'à présent, du moins, le parterre est décent;
Trois actes bien remplis, sujet intéressant:
Ce début, pour la pièce, a gagné son suffrage:
Mais attendons la fin; j'entends gronder l'orage.
De tems en tems le ciel s'obscurcit, et les vents
Exercent leur fureur, par de longs sifflemens.
Pauvre auteur, c'est ici le fort de la tempête;
Tout est perdu: la foudre éclate sur ta tête:
Pilote malheureux, je plains ton triste sort:
Ton vaisseau vient, hélas! d'échouer près du port;
Que vas-tu devenir? Ce soir, dans la coulisse,
Oseras-tu braver le dédain d'une actrice,
Et le souris malin de tes joyeux rivaux?
Demain, à ton réveil, liras-tu les journaux?
Et, surtout, de quel front aborder ta maîtresse?
Tu lui faisais, sans doute, hommage de ta pièce;
Déjà la dédicace, où s'épanchait ton cœur,
A *Didot*, en secret, reprochait sa lenteur.....

On donnait une comédie nouvelle. Elle était bonne; un jeune homme s'y amusa beaucoup, et le publia hautement; un de ses amis l'engagea alors à souper chez une coquette, à qui déplaisait l'auteur de la pièce. Pendant le souper, elle dit beaucoup de mal de l'auteur, et décida que son ouvrage ne valait rien. Le jeune homme, qui voulait plaire, ne manqua pas de prononcer que la comédie était détestable. Un des convives, qui s'était trouvé auprès de lui à la représentation, et qui l'avait entendu tenir des propos tout différens, lui dit un peu brusquement, au risque de se brouiller avec la coquette, dont il ne se souciait guère: jeune homme, savez-vous que l'auteur a travaillé, pendant une année entière, pour vous faire passer deux heures agréablement. S'il y a réussi, pourquoi lui refusez-vous un aveu, qui fait toute sa récompense?

AUTEUR DANS SON MÉNAGE (l'), opéra en un acte, par M. Gosse, musique de M. Bruni, au Théâtre-Feydeau, 1798.

L'auteur a voulu caractériser le poëte, dans quelques-unes des circonstances ordinaires de la vie. Son ouvrage offre de l'intérêt, de la vérité, et plusieurs traits d'un excellent comique.

AUTEUR DE QUALITÉ (l'), comédie en un acte et en prose, aux Italiens, 1787.

Ce petit ouvrage, à l'exception de quelques traits, qui ont excité des murmures, a été faiblement écouté, parce qu'il a paru dénuë d'intérêt. L'auteur y a trop accumulé ces longues conversations, qui, manquant de ce ridicule qui excite les huées, ne sont pas non plus assez piquantes, pour soutenir l'attention des spectateurs.

AUTEUR PAR AMOUR (l'), comédie en trois actes, en vers, aux Italiens, 1784.

Le Connaisseur est, de tous les contes de Marmontel, celui sur lequel, malgré sa ressemblance avec *la Métromanie*, nos jeunes auteurs se sont le plus exercés. Un pareil objet de comparaison semblait pourtant devoir leur faire tomber la plume des mains, comme il l'avait fait tomber à Marmontel lui-même, lorsqu'il fut tenté de métamorphoser son ouvrage en comédie. Mais, dès qu'un sujet plaît, on se laisse aller au désir de le traiter, sans prévoir les difficultés de l'exécution. C'est ce qui est arrivé à l'écrivain, qui a risqué l'*Auteur par Amour*, comédie dont le plan, en dépit du titre, n'a différé en rien de celui du conte.

Cet ouvrage a eu peu de succès : le style en a paru fai-

ble; l'intrigue, dénuée d'intérêt, et les personnages, sans caractère : on a cependant applaudi à quelques détails agréables, pris entièrement du conte, et qui ont fait regretter que l'auteur n'y eût pas puisé davantage.

AUTEUR SATIRIQUE (l'), comédie en un acte et en vers, de Voisenon, à la Comédie-Italienne, 1783.

Malgré des changemens considérables, qui mirent cette pièce en état d'être représentée, elle n'obtint pas un grand succès, parce que, si les détails en sont charmans, s'il y a de l'adresse dans quelques situations, il y a peu d'intérêt, et beaucoup trop d'invraisemblances dans l'action.

AUTOMATE (l'), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, par Cuinet d'Orbeil, aux Italiens, 1781.

Cette pièce a fait assez rire, malgré les invraisemblances du sujet, et la négligence du style. C'est un amant, que l'on transporte chez le tuteur de sa maîtresse, sous la figure d'un *Automate*, qui parle et qui chante. Le tuteur, grand antiquaire, va chercher de l'argent, pour acheter cette rare curiosité. Pendant ce temps-là, l'*Automate* a cédé sa place à un clerc de notaire, qui ne tarde pas à se trahir, au retour de l'amateur. On finit la pièce, en faisant signer au tuteur le contrat de mariage des deux amans.

AUTREAU (Jacques d'), peintre par besoin, poëte par goût, mourut dans la pauvreté, et presque toujours attaché à ces deux professions, à Paris, sa patrie, à l'Hôpital des Incurables, en 1745. D'Autreau, d'un caractère sombre et mélancolique, a composé des comédies, qui ont fait rire, et qui amusent encore. Il avait près de soixante ans, lorsqu'il s'adonna au Théâtre, qui demande toujours l'ima-

gination et a vivacité de la jeunesse. Ses intrigues sont trop simples ; on voit tout de suite le denouement, et on perd le plaisir de la surprise. Son dialogue est naturel, son style aisé, mais quelquefois négligé. Quelques-unes de ses scènes respirent le bon comique. Le Théâtre-Italien a conservé le *Port à l'Anglais*, en prose ; et *Démocrite, prétendu Fou*, en trois actes et en vers. Le Théâtre-Français a représenté sa *Clorinde*, tragédie en cinq actes ; le *Chevalier Bayard*, en cinq actes ; et *la Magie de l'Amour*, pastorale en un acte et en vers. Il a donné, à l'Opéra, *Platée*, ou *la Naissance de la Comédie*, dont la musique est du célèbre Rameau. *Le Port à l'Anglais*, est la première pièce, où les Comédiens Italiens aient parlé français. (*Voyez* BIANCOLELLI). Les Œuvres de d'Autreau ont été recueillies en 1749, en 4 vol. in-12, avec une préface de Pesselier, pleine de goût et d'esprit. Le plus connu des tableaux de ce peintre est celui de *Diogène*, une lanterne à la main, cherchant un homme, et le trouvant dans le cardinal de Fleury. D'Autreau vivait fort retiré, méprisant tout ce que les autres estiment, et ne s'accordant avec le public, que dans le peu de cas qu'il faisait de lui-même.

AUVERGNE (N. d'), surintendant de la musique du roi, a fait celle d'un grand nombre d'opéras, maintenant oubliés.

AUVRAI (N.) a débuté au Théâtre-Français, en 1782, dans les rôles du *Glorieux* et du *Babillard*.

Cet acteur avait de l'intelligence et de la noblesse : il fut bien accueilli du public, lors de son apparition sur la scène.

AVANT-POSTES (les), vaudeville en un acte, par M. Vial, au Vaudeville, 17..

Une anecdote, racontée dans les journaux, a fourni le sujet de cette pièce.

Le meûnier George doit épouser Charlotte. La veille de son mariage, il est rencontré par un avant-poste français. On le questionne, on le fait boire : enfin le général français forme le projet de l'enivrer, et de prendre ses habits, pour s'approcher du camp ennemi, afin d'en examiner les dispositions. George s'endort ; on le déshabille ; le général prend ses vêtemens, lui fait donner un uniforme d'officier Français, part, et bientôt est arrêté par un avant-poste autrichien : mais il s'en débarrasse, en indiquant le lieu, où dort un général Français, dont la prise sera facile. Le général, hors de danger, renvoie les habits de George, avec une dot pour Charlotte ; et le meûnier épouse sa maitresse.

AVANT-SCÈNE. On appelle *Avant-Scène* le tissu des événemens, qui se sont passés avant l'action, mais dont la connaissance est nécessaire à l'intelligence de la pièce. Il faut, autant qu'il est possible, éviter les sujets, dont l'avant-scène est trop chargée d'événemens. C'est le défaut de *Rhadamiste* et de quelques autres pièces. S'il y a dans le sujet de l'action quelqu'invraisemblance, quelque défaut de convenance, il faut tâcher de les jeter dans l'avant-scène, afin de mettre à profit l'indulgence, ou l'inattention du spectateur. Si l'avant-scène est très-compliquée, c'est alors que le poëte doit faire tous ses efforts, pour rendre son exposition plus claire. (*Voyez* EXPOSITION.)

AVARE (l'), comédie en cinq actes, en prose, de Molière, 1668.

On sait que c'est dans Plaute, que Molière a pris le

sujet de cette comédie; mais son *Harpagon* est plus théâtral, plus instructif que l'*Euclion* du poëte latin. Euclion devenu riche, veut encore paraître pauvre. Il ne s'occupe que du soin d'enfouir le trésor qu'il a trouvé. Harpagon, au contraire, né avare et riche, n'est pas moins occupé du désir d'augmenter son bien, que de celui de le conserver. Il aime, et cesse d'aimer par avarice, et devient usurier envers son propre fils. Son rôle est plein de mouvement et d'action. Il nous présente un avare sous différentes faces, et toujours dans les situations, qui le caractérisent le mieux. C'est ainsi que Molière savait s'approprier tout ce qu'il empruntait; et cette manière d'emprunter est la seule, qui soit permise en littérature.

Cette comédie a été traduite en plusieurs langues, et jouée sur plusieurs Théâtres d'Italie et d'Angleterre. La traduction de Fielding, qui eut, à Londres, en 1733, plus de trente représentations, passe pour une des meilleures. L'*Avare*, dans Molière, ordonne qu'on écrive, en lettres d'or, cette sentence qui le charme : « Il faut manger pour vivre, non pas vivre pour manger; » un moment après, il songe qu'il lui en coûterait trop, et que cette maxime sera tout aussi lisible, en l'écrivant avec de l'encre ordinaire. Le traducteur a renchéri sur l'original.

Riccoboni, dans ses *Remarques sur les Comédies de Molière*, a prétendu que la première scène du second acte de l'*Avare*, est tirée du *Dottor Bachettone* ou du *Docteur Dévot*: mais, après des recherches très-exactes, il a été démontré que la pièce italienne était postérieure aux ouvrages de Molière. Avec une plus grande connaissance de notre ancien théâtre, Riccoboni aurait vu que la *Belle Plaideuse*, mauvaise comédie de Bois-Robert, avait fourni à notre poëte le canevas de ces scènes, où un fils em-

prunte de l'argent d'un usurier, qui se trouve être son père ; et où le père veut donner, comme argent comptant, des effets de nulle valeur. Il est étonnant que Riccoboni, qui a cherché des ressemblances, entre les comédies italiennes et celles de Molière, n'ait pas fait mention d'une pièce de l'Arioste, intitulée : *I Suppositi*, où se trouve le commencement de la sixième scène du second acte de l'*Avare*.

Racine ne fut pas de ceux que cette pièce fit rire. Une critique d'*Andromaque*, sous le titre : *de la Folle Querelle*, était attribuée injustement à Molière ; et cette erreur corrompit le jugement du poëte tragique. Parmi les nombreuses remarques, qui ont été faites sur cette pièce, on trouve que cette maxime de Harpagon : *Il faut manger pour vivre, non vivre pour manger*, est une ancienne formule de santé et d'économie, énoncée chez les Latins, par ces lettres initiales, E. U. V. N. V. U. E. *Edas, ut vivas ; non vivas, ut edas : mange pour vivre, ne vis pas pour manger.*

L'auteur de l'*Écu de six Francs* a peint un avare, par deux traits assez plaisans. « Chaque matin, dit-il, mon nouvel hôte entrait dans la cuisine du locataire, qui occupait une partie de sa maison ; et, tout en paraissant se chauffer, dès que le domestique avait le dos tourné, il pompait lestement un bouillon, à l'aide d'une seringue, qu'il cachait sous sa robe de chambre, et revenait chez lui préparer un potage, qui ne lui coûtait rien. Il se levait deux heures avant son laquais, dont il prenait les souliers, et courait ainsi tout Paris. »

AVARE, CRU BIENFAISANT (l'), comédie en cinq actes et en vers, par Desfaucherets, aux Italiens, 1784.

Le titre de cet ouvrage était fait, pour exciter la curiosité; Molière, dans un de ses drames immortels, nous a peint l'avarice sans masque, sous les livrées de l'économie la plus sordide, et avec tous les vices, qu'entraîne l'amour de l'or; enfin, il l'a montrée dans toute sa laideur, et, pour ainsi dire, toute nue. Ce tableau très-moral, qui, par la manière dont il est exécuté, annonce tout ensemble un grand peintre et un philosophe profond; ce chef-d'œuvre d'un grand maître, quelque sublime qu'il soit, n'a pas corrigé l'Avare, mais il l'a forcé du moins à dissimuler une partie de sa difformité, et même à le revêtir de couleurs, faites pour en imposer à la multitude: ainsi déguisée, l'avarice est moins hideuse, sans doute; mais les inconvéniens, qu'elle entraîne, deviennent plus dangereux et plus multipliés. C'était donc une idée très-heureuse, et vraiment digne de la reconnaissance publique, que celle de représenter Harpagon, environné d'un certain faste, affectant la bienfaisance par calcul ou par hypocrisie, et devenu plus barbare encore, sous le costume de l'opulence, qu'il ne l'était sous celui de la misère. Il nous semble que c'est à-peu-près ainsi, que les amateurs du théâtre avaient envisagé d'avance le portrait de l'*Avare cru Bienfaisant.* Ce n'est pas sous ce point de vue, que M. Desfaucherets a tracé ce caractère, qui reste encore à peindre. Son *Avare* est riche, mais il craint de le paraître; il cache sa fortune à tout le monde, avec le plus grand soin, afin de satisfaire plus sûrement son avarice.

Une action pénible et mal conduite, et un style faible et négligé, tels sont les défauts que l'on remarque dans ce premier ouvrage de l'auteur du *Mariage Secret.*

De tous les conseils qu'on peut donner à l'auteur, a dit

un journaliste célèbre, le plus nécessaire est celui de se répéter souvent ce précepte d'Horace :

Sumite materiàm vestris, qui scribitis, æquam
Viribus.

AVARE FASTUEUX (l'), comédie en trois actes, par M. de St.-Just, au Théâtre de l'Impératrice, 1805.

Ce sujet avait été traité par Goldoni. Voici comment M. de St.-Just a tracé le caractère de son *Avare* : Fondor veut marier sa fille à un homme d'un rang distingué, dans l'espoir d'augmenter son crédit, par l'éclat, que fera rejaillir sur lui cette alliance honorable. Il s'efforce donc de paraître libéral aux yeux de Rosalban, son gendre futur; mais celui-ci pénètre son dessein; et, pour l'éprouver, lui emprunte de l'argent. Cependant, Ernestine est éprise d'un jeune homme estimable, et digne de sa tendresse; Rosalban s'en aperçoit; et, en homme raisonnable, il renonce à Ernestine. Il apprend aussi que son amant ne peut être admis dans la famille, sans une somme de 20,000 liv. Le généreux Rosalban favorise son mariage, en lui donnant la somme, qu'il a empruntée à l'Avare Fondor. Celui-ci se fâche d'abord; mais on parvient à l'appaiser, et les deux amans sont unis.

Le style de cet ouvrage, tantôt énergique et plein de feu, tantôt froid et languissant, ne va que par sauts et par bonds.

AVÉNEMENT DE MUSTAPHA (l'), ou LE BONNET DE VÉRITÉ, comédie en un acte et en vers, de MM. Riouffe et Dugazon, au Théâtre de la Rue de Richelieu, 1792.

Cet ouvrage d'un genre singulier, dont *la Queue de*

Vérité a probablement fourni le sujet, fut écouté très-froidement par le public, et n'obtint que fort peu de succès.

AVENTURES DE GAZETTE (les), pièce à six personnages, en trois actes, en vers gascons, par Thulin, à Béziers, 1628.

C'est une des treize pièces gasconnes, insérées dans *l'Antiquité du Triomphe de Béziers*. Dans *les Aventures de Gazette*, une vieille femme fait l'éloge de sa fille, qui aime tellement le travail:

Que, per non perdre tems, ben souven on s'aviso,
Qu'elle pisse en marchan, san leva la camiso.

AVENTURES DE LA RUE QUINCAMPOIX (les), comedie en un acte, en prose, aux Italiens, 1719.

C'est un assemblage de scènes, qui n'ont aucune liaison entr'elles. La première s'ouvre par un procureur, qui a mis de mauvais papiers dans sa poche, dans l'intention de tromper quelques filoux, qui les lui prennent. En effet, on les lui dérobe; il crie au voleur, en arrêtant celui qui a fait le coup, et lui demande quatre *actions*, qu'il avait dans sa poche. Le voleur, dans la crainte d'être arrêté, lui donne ces quatre actions. A cette scène, succède celle d'une femme, qui substitue un billet d'enterrement à une action, qu'elle vend à un particulier, etc. Enfin la pièce est terminée par une fête, que Lélio donne à Silvia.

AVENTURES DE NUIT (les), comédie en cinq actes, en vers, par Chevalier, 1666.

Alphonse aime Hippolyte, fille d'Anastase: mais ce dernier l'a promise à Siméon, vieux richard, oncle de Constance, qui est aimée de Valère, frère d'Hip-

polyte. Robert, domestique de Valère, pour servir son maître, fait entendre à Siméon, qu'Hippolyte est une franche coquette; et que, la nuit, elle reçoit Alphonse dans sa chambre: pour le prouver, Robert revêt Lise des habits d'Hippolyte, et lui fait imiter la voix de sa maîtresse; ensuite Robert attrape au bon homme Siméon un de ses habits, qu'il donne à Valère: ce dernier entre dans la maison de Siméon, et se trouve tête à tête avec Constance. Ces stratagêmes réussissent au gré des amans. Siméon renonce à Hippolyte, conseille à son ami de l'unir avec Alphonse; et Anastase consent que sa nièce Constance épouse Valère.

AVESNE (d'), auteur dramatique, a donné, à l'Opéra-Comique, *les Jardiniers*, comédie en deux actes, 1771; et *Perrin et Lucette*, opéra-comique en deux actes, 1777.

Anseaume et Poinsinet l'ont admis, dans la composition de quelques-uns de leurs ouvrages.

AVEUGLE CLAIR-VOYANT (l'), comédie en cinq actes, en vers, par Débrosse, 1649.

Un officier d'un certain âge, près d'épouser une jeune veuve dont il ést amoureux, reçoit l'ordre de partir pour l'armée. On se quitte, avec des assurances réciproques de la plus sincère tendresse. Mais, à peine l'amant est-il parti, que la veuve se rend aux soins du fils de l'officier, dont la fille, en son absence, reçoit dans sa maison un jeune homme qu'elle aime. Le père, instruit de cette double intrigue, et voulant s'en assurer, fait écrire qu'il a perdu la vue. C'est ici que commence l'action; le père est de retour à Paris; et, secondé de son valet, il voit tout ce qui se passe dans sa maison. Les scènes de la veuve et du fils de l'officier, en présence de ce dernier, sont d'un vrai comique. La veuve feint de s'affli-

ger de son accident, assure qu'elle ne l'en aime pas moins ; et, en même tems, donne un coup-d'œil, ou fait un geste à son fils. La fille, persuadée de la cécité de son père, continue à recevoir les visites de son amant. On devine le dénouement : l'officier, convaincu de l'inconstance de la veuve, consent à son mariage avec son fils, et à celui de sa fille avec son amant.

AVEUGLE CLAIR-VOYANT (l'), comédie en un acte, en vers, par le Grand, aux Français, 1716.

L'idée entière, et presque tout le fonds de l'*Aveugle clair-voyant*, sont tirés de la pièce précédente. Le Grand l'a réduite en un acte, et en a fait une comédie, qu'on revoit toujours avec plaisir. Un officier de marine, curieux de savoir s'il est encore aimé de sa maîtresse, lui fait dire qu'il a perdu la vue. Cette femme, qui le croit aveugle, ne prend aucune précaution pour lui cacher ses nouvelles intrigues : l'officier, qui a de bons yeux, est instruit par eux-mêmes de son inconstance, et croit que c'est assez punir son rival, que de lui abandonner son infidèle. Il y aurait peu de chose à reprendre dans cette pièce, sans quelques scènes languissantes, qui refroidissent l'intrigue, par elle-même assez heureuse, et ralentissent un dénouement très-naturel.

AVEUGLE DE PALMYRE (l'), comédie en deux actes, mêlée d'ariettes, par Desfontaines, musique de Rodolphe, aux Italiens, 1767.

L'*Aveugle de Palmyre*, aimé de Nadine, est traversé dans ses amours par le destin, et par la jalousie d'une rivale. Le prêtre du soleil lui rend la vue ; l'amant, éclairé par son cœur, reconnaît sa maîtresse, confondue parmi

d'autres jeunes beautés, et l'épouse. Quelques traits de cette pièce ont déplu. On pourrait, en abrégeant l'intrigue, la rendre plus intéressante.

AVEUGLE DE SMYRNE (l'), tragi-comédie en cinq actes, en vers, de l'invention du cardinal de Richelieu, exécutée par cinq auteurs, 1638.

Philarque, fils d'Atlante, prince du sénat de Smyrne, aime Aristée, dont il est aimé. Cependant il la soupçonne d'infidélité, et la quitte. Aristée se retire dans le temple de Diane, pour en devenir la prêtresse. Philarque reconnaît son injustice, va lui en demander pardon; et tâche, en offrant de l'épouser, de la faire sortir de sa retraite. Atlante, pour empêcher ce mariage, fait venir un mage, qui, avec une poudre, rend Philarque aveugle. Ensuite son père, avec une autre poudre, veut, mais en vain, lui rendre la vue. Enfin, l'on fait sortir Aristée du temple de Diane; et Atlante consent que Philarque l'épouse. Les amans s'embrassent à plusieurs reprises, en se disant force fadeurs. Les pleurs d'Aristée rendent la vue à Philarque; et tout finit le plus heureusement du monde.

AVEUGLES DE TOLÈDE (les), opéra comique en deux actes, paroles de M. Marsollier, musique de M. Méhul, à l'Opéra-Comique, 1806.

Il ne manquait, à la musique de cet ouvrage, que d'avoir été adaptée à une pièce, qui pût rester au théâtre.

AVEUGLE SUPPOSÉ (l'), comédie en un acte, au Vaudeville, 1803.

Quelques couplets spirituels et bien tournés ont sauvé cette pièce. On devine aisément qu'il s'agit d'un jeune amant, qui contrefait l'*Aveugle*, pour tromper un bon homme de père, ou d'oncle, ou de tuteur, dont il parvient à épouser la fille, la nièce ou la pupille.

AVEUX DIFFICILES (les), comédie en un acte, en vers, par M. Vigée, au Théâtre-Français, le 24 février 1783.

Un voyage indispensable a séparé trois ans Mélite et Cléanthe, qui s'aiment, et se sont même promis mutuellement leur foi. Mais les absens ont toujours tort; et, de part et d'autre, les amans ont formé de nouveaux nœuds. Grand embarras au retour, pour s'avouer leur mutuelle inconstance. Mais, grâce à l'entremise de leurs valets, ils parviennent à se faire ces *Aveux difficiles*, et se pardonnent avec plaisir leurs torts réciproques.

Tel est le fonds de la comédie de M. Vigée; et tel est, à peu de changement près, celui de la pièce du même nom, aussi en un acte et en vers, de M. d'Estat, jouée aux Italiens, le 18 mars 1783; c'est-à-dire, environ trois semaines après sa rivale. Le public, qui prit plaisir à juger les deux pièces, donna la préférence à celle de M. Vigée, qui, sans contredit, avait mis plus d'esprit dans la sienne, et surtout plus d'art et de finesse, dans la scène des *Aveux difficiles*.

Cet opuscule a été la source d'un procès, qui eût été assez ennuyeux pour le public, si M. Vigée n'en n'eût égayé la fin par de jolis vers, adressés à Destouches, qui, disait-on, avait fourni aux deux rivaux le sujet de leur ouvrage. Nous allons les transcrire ici, pour dédommager

le lecteur de la sécheresse des analyses, que nous sommes forcés de lui mettre si souvent sous les yeux.

Salut, respect au peintre heureux,
Qui sut encore, après Molière,
Toucher les cœurs, charmer les yeux,
En traçant plus d'un caractère.
Mais, lorsqu'ils enchantent Paris,
O mon maître, dois-tu te plaindre
De l'abandon de tes écrits?
As-tu seulement pu le craindre?
A ton génie on rend honneur:
S'il faut même que je le dise,
A tort c'est prendre de l'humeur:
Car, pourquoi veux-tu qu'on te lise,
Lorsque chacun te sait par cœur?
Sans prétendre te faire outrage,
Je te l'avoûrai cependant,
Je ne connaissais pas l'ouvrage,
Que, dit-on, du sombre rivage,
Tu réclames en ce moment.
Vingt fois voulant prendre la plume,
Je cherchais, d'un œil curieux,
Les vers, qui parent ton volume;
Et, chaque fois, ton *Glorieux*,
Ou ton *Philosophe amoureux*,
Pour m'abuser, je le présume,
D'eux-mêmes s'offraient à mes yeux.
Pourquoi faut-il que je te trouve
Maître encore de mon sujet?
De tes plaintes je suis l'objet:
C'est le seul regret que j'éprouve:
Mais tu dois être un des derniers,
A qui mon succès fasse envie:
C'est une fleur que j'ai cueillie,
Où tu moissonnais des lauriers.

Cette dispute donna lieu à l'épigramme suivante :

Rivaux, qui pour l'honneur combattez avec zèle,
Voulez-vous l'un et l'autre être victorieux?
Dans le père du *Glorieux*,
Avouez votre modèle ;
Toute dispute ainsi vous finirez.
Sur votre honneur devenus plus tranquilles,
Avec raison vous vous glorifirez,
D'avoir fait tous les deux *les Aveux difficiles.*

AVEUX IMPRÉVUS (les), comédie en trois actes et en prose, par M.***, au Théâtre-Italien, 1785.

On trouve dans cet ouvrage quelques intentions comiques, et des situations, plutôt indiquées que développées. Le style en est froid et lourd.

AVEUX INDISCRETS (les), opéra comique, en un acte, paroles de la Ribadière, musique de Monsigny, à la Foire Saint-Germain, 1759.

Colin, qui vient d'épouser Toinette, lui fait l'aveu d'une inclination, qu'il a eue avant leur mariage ; et Toinette fait la même confidence à Colin. Le mari se fâche de ne pas trouver un cœur, aussi neuf qu'il l'avait espéré ; la femme le prend sur le même ton ; et delà naît le trouble dans le ménage. Le père et la mère de Toinette accourent au vacarme qu'ils font : Lucas appaise Colin ; Claudine gronde sa fille, non pas d'avoir aimé, car elle convient qu'elle s'est trouvée dans le même cas, mais de l'avoir déclaré à son mari. Lucas qui l'écoute apprend, en frémissant, qu'il a eu le même sort que son gendre, et veut à son tour faire du bruit ; mais le bailli rétablit la paix.

Ce conte de Lafontaine est rendu avec la réserve, qu'exigent les lois du théâtre.

AVIDE

AVIDE HÉRITIER (l'), ou L'HÉRITIER SANS HÉRITAGE, comédie en trois actes et en prose, par M. de Jouy, au Théâtre de l'Impératrice, 1808.

Dorlis a un oncle et une tante, dont il convoite la succession; sa tante, assez bien disposée en sa faveur, se montre touchée de ses soins; mais l'oncle, qui le connaît pour un intrigant, est décidé à ne lui rien laisser. Il a cependant, par suite des bonnes grâces de sa tante, l'espoir d'épouser sa nièce Victorine, qui, par malheur pour lui, aime un jeune homme nommé Césanne; le hasard veut qu'au moment, où il est déshérité par son oncle, son parrain meure, et lui laisse, à défaut d'héritiers légitimes, huit cent mille francs : il les offre à Victorine; mais, par un plus grand malheur encore, son parrain avait un légitime héritier dans son rival Césanne, auquel il se voit forcé de céder, et le legs de son parrain, et la main de sa prétendue.

On a remarqué dans cet ouvrage, de l'esprit, des détails agréables, et un rôle de valet très-piquant, mais trop peu d'intérêt.

AVIS AU PUBLIC, opéra comique en deux actes, musique de M. Al. Piccini, au Théâtre Feydeau, 1806.

Le sujet de ce léger ouvrage roule sur les bévues d'un prétendu physionomiste. La pièce, à demi-tombée le premier jour, s'est relevée ensuite, à la faveur des coupures et des corrections, que l'auteur a eu la sagesse d'y faire.

AVIS AUX FEMMES, ou LE MARI COLÈRE, opéra comique en un acte, paroles de M. Guilbert-Pixérécourt, musique de M. Gaveaux, à l'Opéra-Comique, 1804.

Le Mari Instituteur, de madame de Genlis, a fourni le sujet de cet opéra. Surville et Laure sont à peine mariés, que déjà le mari s'emporte, et se livre aux excès les plus condamnables. Un oncle intervient, et donne des avis à sa nièce. Tout-à-coup, la femme feint d'avoir le même défaut que son mari, et se livre, comme lui, aux plus grands emportemens; le mari, qui croyait sa femme la douceur même, trouve sa conduite très-singulière, et croit devoir donner, lui-même, des avis à sa femme, pour réprimer sa vivacité; mais ces avis le forcent à un retour sur lui-même; et alors l'oncle qui vient le retrouver, lui avoue que c'était une leçon, qu'on avait voulu lui donner.

AVIS AUX MARIS, comédie en trois actes et en vers, par MM. Sewrin et Chazet, aux Français, 1805.

Ce sujet est tiré d'un conte de madame de Genlis, intitulé: *le Mari Instituteur*, et déjà traité sur deux autres Théâtres.

On a remarqué, dans *Avis aux Maris*, de jolis détails, mais un fonds trop léger pour trois actes.

AVISSE (Etienne), auteur du *Divorce*, de *la Réunion forcée*, de *la Gouvernante*, du *Valet embarrassé*, des *Petits-Maîtres*, et des *Vieillards intéressés*, est mort en 1747.

AVOCAT (l'), comédie en trois actes, en vers, par M. Roger, au Théâtre Français, 1806.

Le sujet de cette pièce est tiré de Goldoni. Un jeune avocat, plein de talent et d'honneur, se trouve engagé à plaider contre sa maîtresse: cette situation le désespère;

mais il ne balance point. Il plaide, gagne sa cause, et sa maîtresse se trouve ruinée; alors il lui offre sa fortune et sa main. Cependant, son client reconnaît sa nièce, dans la jeune personne contre laquelle il plaidait; il lui rend sa fortune; et l'*Avocat* se trouve récompensé doublement de sa générosité.

On a remarqué, dans cet ouvrage, de l'intérêt, et le style de la bonne comédie.

AVOCAT DUPÉ (l'), comédie en trois actes, en vers, par Chevreau, 1637.

Un riche avocat tombe dans les filets d'une aventurière, dont il devient amoureux, et qu'il épouse, après différens stratagêmes, mis en œuvre par cette fille. Un soldat, son frère, trouve le secret de plaire à la sœur de l'avocat, femme de la meilleure pâte du monde, qui lui donne sa main et sa fortune.

AVOCAT PATELIN (l'), comédie en trois actes, en prose, par Brueys, au Théâtre-Français, 1706.

Il n'y a personne, qui ne connaisse les beautés naïves et vraiement pittoresques de cette pièce. Le sujet est tiré d'une ancienne farce, du tems de Louis XI, intitulée: *Les trompe-ries, finesses et subtilités de Maître-Pierre Patelin, avocat à Paris*. Brueys la refondit en 1700, pour être jouée devant le roi, dans l'appartement de madame de Maintenon. La guerre qui survint l'empêcha d'être représentée; mais, dix ans après, les comédiens la jouèrent. Elle fut médiocrement applaudie; mais elle réussit depuis, et réussira toujours. En effet, on trouve, dans cette comédie, le simple, le naturel, né de l'action et de la situation, et non du mot, comme il arrive assez souvent, dans les ouvrages de quel-

ques petits *Térences* modernes, quand ils veulent nous faire rire.

AVRIGNY (M. d'), auteur dramatique, 1808.

On a de lui plusieurs opéra-comiques, où l'on remarque un style agréable. Il s'est exercé avec succès dans le genre de la haute poésie.

AXIANE, tragi-comédie de Scudéry, 1643.

Cette pièce est écrite en prose, par une sorte d'hommage, que l'auteur voulait rendre à une opinion, qu'il avait longtems combattue; savoir : si l'on peut faire une bonne pièce de théâtre, sans le secours des vers. Le public sait actuellement à quoi s'en tenir sur cette question. Quant à Scudéry, il s'est, en quelque façon, surpassé lui-même, en traçant les caractères d'Axiane et d'Hermocrate, son amant. L'action roule sur une aventure de Pirates. Leur chef, Léontidas, chassé du trône de Lesbos par ses sujets, tenait dans les fers Hermocrate, fils de Diophante, roi de Crète. Axiane, fille de Léontidas, fatiguée des cruautés qu'elle a toujours sous les yeux, rompt les chaînes d'Hermocrate, et le suit dans l'île de Crète. Léontidas y aborde, bien résolu de la saccager; il est obligé de regagner son vaisseau, après un combat opiniâtre; mais il trouve Diophante au nombre de ses prisonniers; et il offre d'en faire un échange avec Axiane. On sait que ce père inhumain ne redemande sa fille, que pour l'immoler : elle-même en est avertie; cependant, elle se fait conduire au vaisseau de son père, et y aborde, au moment où Hermocrate vient y chercher l'esclavage ou la mort, pour sauver Axiane et Diophante. Cette action héroïque change le cœur de Léontidas; et l'union des deux amans est précédée de la promesse de le remettre sur le trône de Lesbos.

AYEUX CHIMÉRIQUES (les), comédie en cinq actes, en vers, de J.-B. Rousseau, au Théâtre-Français, 1735.

Cet ouvrage ne réussit point; mais on y trouve un plan bien tracé, et le style de la haute comédie.

AZÉLIE, comédie-féérie, en trois actes, musique de M. Rigel, au Théâtre de Monsieur, 1790.

C'est la même pièce que celle, qui fut donnée en 1780, au Théâtre-Italien, sous le titre de *Rosanie*: mais le premier acte en a été retouché, et les deux autres, refaits entièrement.

On retrouve, au troisième acte, un air composé, il y a près de six cents ans, par le roi Richard, dit *Cœur de Lion*, et que M. *Rigel* a conservé, vraisemblablement, à cause de son antiquité.

AZÉLINE, opéra en trois actes, en prose, de M. Hofmann, musique de M. Solié, à l'Opéra-Comique, 1796.

Le sujet de cet ouvrage est tiré d'un conte d'Imbert. On y trouve de l'intérêt et des situations; mais le fonds et le style semblent appartenir au genre du mélodrame.

AZÉMAR (M. d') est auteur de plusieurs ouvrages dramatiques; entr'autres des *Deux Miliciens*, et de l'*Orpheline villageoise*, opéra-comiques.

AZÉMIA, ou LES SAUVAGES, comédie en trois actes en prose, mêlée d'ariettes, par M. de la Chabeaussière, musique de M. d'Aleyrac, à l'Opéra-Comique, 1787.

Un Anglais habite depuis long-tems une grotte, dans une île sauvage, avec Azémia sa fille, et Prosper, fils du lord Alkinson; malgré la précaution, qu'il a prise, de faire porter à sa fille des habits d'homme, et de cacher son sexe à Prosper, ces jeunes enfans sont unis d'une amitié si ten-

dre, qu'il commence à s'en alarmer. Un bâtiment espagnol, qui porte le lord Alkinson, aborde dans cette île. Le capitaine voit Azémia, et veut la faire enlever. Le lord découvre enfin la grotte, qu'habitent son fils et son ami : mais, pendant qu'il les embrasse, Azémia est enlevée par les matelots espagnols. Une troupe de sauvages les disperse. Azémia éperdue rencontre dans sa fuite le capitaine espagnol, se met sous sa sauve-garde, et réclame son secours contre ses ravisseurs. Cette noble confiance rappelle l'honneur dans l'âme du capitaine, et il rend Azémia à son père et à son amant.

L'intrigue de cet ouvrage est romanesque; mais on y trouve des situations intéressantes, telle entr'autres que la scène, où Azémia implore son ravisseur contre lui-même.

AZÉMIRE, tragédie en cinq actes, de M. Chénier, au Théâtre-Français, 1786.

Azémire, reine de Cilicie, est assiégée dans Héraclée, sa capitale, par une armée de Croisés, que commande Bouillon. Turenne, un de leurs plus vaillans chevaliers, emporté par son ardeur, a été fait prisonnier, tandis qu'il poursuivait les assiégés, jusques dans leur ville. Conduit devant Azémire, il lui inspire une violente passion, que bientôt il partage. D'Amboise, ami de Turenne qui lui a sauvé la vie, instruit de ces amours, quitte le camp des Français; et, sous le prétexte d'une échange de prisonniers, mais en effet pour arracher son ami à sa honteuse passion, il arrive dans Héraclée : à partir de son arrivée, lisez dans le *Tasse* l'épisode d'*Armide et Renaud*; vous y verrez : Ubalde et le Chevalier Danois, faire honte à Renaud de son indigne amour pour Armide; Renaud en rougir, et

leur promettre de les suivre; Armide triompher par ses charmes de l'éloquence des deux guerriers, et du serment de Renaud; Ubalde et le Danois revenir à la charge, et enlever le trop faible Renaud. Telle est la marche fidèle de la fin de la tragédie d'*Azémire*, jusqu'à la dernière scène, où Azémire se tue : action que se garde bien de faire la maîtresse de Renaud.

La beauté des vers rachète, avec usure, le défaut d'imagination, qu'on trouve dans cette pièce. On y admire surtout un beau rôle, celui d'Amboise, dont les discours sont remplis d'une mâle éloquence.

AZOLAN, ou Le Serment Indiscret, ballet héroïque en trois actes, par Le Monnier, musique de Floquet, 1774.

Alcindor, roi des Génies et protecteur du jeune Azolan, lui remet son sceptre, avec lequel il verra l'Univers à ses pieds, pourvû qu'il s'engage à ne jamais brûler des feux de l'amour. Azolan prononce le serment de porter à ce dieu une haine implacable : mais, par malheur, il voit la jeune Agathine; et, dès ce moment, il ressent la puissance des feux, qu'il avait juré de braver : il en fait l'aveu, et révoque son serment. Alcindor menace son favori, et porte le ravage dans ses palais. Agathine veut en vain déterminer Azolan à sacrifier un amour, qui lui est si funeste; il jure de l'aimer toujours. Le Génie outragé veut venger son offense; mais l'Amour, venant au secours de ces amans fidèles, les délivre de leur persécuteur. Alcindor lui-même ne peut résister aux charmes de ce dieu, reconnaît sa puissance, et rend ses faveurs à Azolan. Ce sujet est tiré du conte de Voltaire.

BABILLARD (le), comédie en un acte, en vers, de Boissy, au Théâtre-Français, 1725.

L'auteur avait fait d'abord cette pièce en trois actes, ou même en cinq. Il les refondit en un seul; ce qui donne au *Babillard* une précision, qui n'est pas un des moindres mérites de cet ouvrage. Le caractère du Babillard y est exprimé dans toute sa force, et avec une vivacité, extrêmement agréable au théâtre.

Dans cette comédie était ce vers :

Colonel autrefois, et maintenant gendarme.

Ce contraste ne fut pas du goût des gendarmes : une vingtaine de ces messieurs, comme députés du corps, vinrent ensemble à la Comédie, dans l'intention de faire leurs remercîmens à l'auteur. L'acteur Quinault, qui représentait le rôle du *Babillard*, craignant pour lui-même, changea le vers, et substitua le nom de médecin à celui de gendarme : ce changement amena la paix.

BACCHUS ET ARIANE, ballet-pantomime, en un acte de M. Gallet, musique de M. Rochefort, à l'Opéra, 1791.

Le sujet est trop connu, pour en donner ici l'analyse. L'entrée de Bacchus sur la scène est accompagnée d'une musique expressive, et analogue au sujet. Le coup de théâtre, qui termine la pièce, et qui offre Bacchus et Ariane enlevés dans les cieux, a surpris et charmé le public, autant par la beauté du spectacle, que par la simplicité de l'exécution.

BACK (N.) auteur de la musique d'*Amadis de*

Gaule, opéra de Quinault. On y remarqua plusieurs morceaux, dignes de la scène lyrique; mais les ouvrages de Back ont peu de mélodie et d'expression.

BACON (Jean-Baptiste-Pierre), né à Paris, professeur de belles-lettres.

On a de lui la *Mahonnaise*, comédie, en un acte et en prose, 1756; et *Belphégor dans Marseille*, comédie en un acte, en vers, 1757.

BACQUOI GUERDON, danseur de la Comédie-Française, a donné au théâtre : *le Triomphe de l'Amour*, ballet-pantomime. La chorégraphie lui doit *les Considérations sur la danse du Menuet*, 1784, et *une Méthode, pour exercer l'Oreille à la Mesure, dans l'Art de la Danse*, 1787.

BADINAGE (le), comédie en vers libres, par Boissy, aux Français, 1733.

On trouve dans cette pièce de jolies tirades, et une critique dure et fausse de l'opéra d'*Hippolyte et Aricie*. Les vers suivans prouvent que Boissy ne se connaissait point en musique.

> Les airs, d'ailleurs nouveaux dans leur espèce,
> Sont plus tartares que françois.
> On leur fait politesse,
> Comme à des gens, qu'on voit pour la première fois.

Le public éclairé rendit plus de justice aux talens supérieurs de Rameau. Les vers indécens, que l'auteur met dans la bouche d'un abbé, seraient à peine soufferts dans un lieu de prostitution.

BADINAGE DANGEREUX (le), comédie, en un acte et en prose, de M. Picard, au Théâtre de Monsieur, 1789.

Cet ouvrage est tiré d'une pièce espagnole de Caldéron, intitulée : *On ne badine point avec l'Amour.* Un jeune officier, qui regarde l'amour, comme une passion funeste et ridicule, consent néanmoins, pour servir son ami, à feindre ce sentiment pour l'aînée des deux sœurs, dont son ami aime la cadette. Cette aînée annonce la même antipathie contre l'amour : mais, pour en bien juger, il faudrait le connaître. Ces deux ennemis de la tendresse, d'abord pour s'amuser, répètent une scène amoureuse; mais ce *badinage* devient *dangereux*, et ils finissent par éprouver ce qu'ils avaient voulu feindre.

On trouve dans cette pièce, qui fut le coup d'essai de M. Picard, plusieurs situations agréables; mais, soit qu'elles aient été trop longuement dialoguées, soit qu'elles n'aient pas été rendues avec assez d'adresse et de chaleur, elles ne produisirent pas tout l'effet qu'on en devait attendre.

L'auteur, dit un critique du tems, annonce un talent, qui mérite d'être encouragé. Sa pièce a été présentée par un de ses amis, M. Andrieux, très-avantageusement connu, par de charmantes productions sur d'autres théâtres.

BAGARRE (la), comédie en un acte, mêlée d'ariettes, par Poinsinet, musique de Val-Malder, aux Italiens, 1763; pièce tombée.

Le lendemain de cette chute, on fit paraître sur le Théâtre de la Foire, un âne dont on vantait la gentillesse, et surtout la netteté. Au milieu de ces éloges, l'animal

fit quelques malpropretés ; et aussitôt toute la salle retentit de ces mots : point si net, Poinsinet.

BAGATELLE (la), ou LE BILBOQUET PERDU, vaudeville en un acte, par MM. Radet, Barré et Bourgueil, au Vaudeville, 1799.

C'est en effet une très-jolie *Bagatelle*, que cette parodie de l'opéra de *Praxitelle*. Cet ouvrage est parodié d'une manière très-ingénieuse. Plusieurs couplets sont dignes de ses charmans auteurs ; en voici un très-plaisant :

Dans Paris, le pauvre Colas
Vient par la diligence,
Pour épouser avec fracas
Tendron plein d'innocence ;
Mais bientôt certain embarras,
Suivant de près la noce,
Hélas ! se dit tout bas
Le Colas,
J'ai donné dans la bosse.

BAGUE DE L'OUBLI (la), comédie en cinq actes, en vers, par Rotrou, 1628.

Un talisman, caché sous le diamant d'une bague, ôte la mémoire à Alphonse, roi de Sicile : il méconnaît ses officiers, donne des ordres contraires à tout ce qu'il venait de prescrire, et porte le désordre dans ses affaires et dans ses amours. Il quitte sa bague, aussitôt la mémoire lui revient, et il rétablit toutes choses dans leur premier état. Il reprend son anneau ; il oublie tout, jusqu'à lui-même. Léandre, auteur de cette aventure, en profite selon ses vues : il obtient pour épouse Léonore, sœur d'Alphonse, prend le titre de vice-roi de Sicile, crée de nouveaux

officiers, et dispose absolument de l'État. Un plaisant découvre le talisman, et en instruit le roi, qui se contente d'éloigner, pour quelque tems, de la cour Léonore et Léandre, et répare, en un instant, tous les maux qu'ils avaient causés.

BAGUETTE DE VULCAIN (la), comédie en un acte, en prose et en vers, par Regnard et du Fresny, aux Italiens, 1693.

Le nommé Jacques Aymar, qui faisait alors du bruit à Paris, par sa Baguette, avec laquelle il prétendait découvrir bien des choses, donna lieu à plusieurs dissertations physiques, et fournit l'idée de cette comédie. Elle eut un succès prodigieux dans sa nouveauté. Les auteurs ajoutèrent, pendant le cours des représentations, trois scènes nouvelles, sous le titre d'*Augmentation à la Baguette de Vulcain*; et Roger ou Arlequin débitait, à cette occasion, la fable d'un cabaretier, qui, pour perpétuer un muid de vin vieux, que ses pratiques avaient trouvé de leur goût, le remplissait de vin nouveau, à mesure qu'il se vidait.

BAIF (Jean-Antoine), fils naturel de l'abbé de Grenetière, né à Vénise, en 1532, pendant l'ambassade de son père, fit ses études avec Ronsard. Ils s'adonnèrent l'un et l'autre à la poésie française; mais ils la défigurèrent tous les deux, par un mélange barbare de mots tirés du grec et du latin. Baïf voulut introduire dans les vers français, la cadence et la mesure des vers latins et grecs : mais ses efforts furent inutiles. Ce rimeur était un fort bon homme, suivant le cardinal du Perron; mais un fort mauvais poëte: sa versification est dure, incorrecte et rampante; c'est le premier qui établit, à Paris, une espèce d'académie de musique. On faisait chez lui des concerts, assez bons pour

le tems : les rois Charles IX et Henri III s'y trouvèrent très-souvent. Baïf mourut en 1592; il y a de tout dans ses ouvrages, du sérieux, du comique, du sacré, du profane; mais personne, depuis la mort de l'auteur, n'a eu certainement le courage de les lire en entier.

Nous avons avancé que Baïf avait introduit le mètre latin dans les vers français; mais il n'est, ni le seul, ni peut-être même le premier. Le Père Rapin s'était exercé dans ce genre. En voici un échantillon assez curieux, tiré d'une ode de ce jésuite, adressée à Sainte-Marthe :

Sainte Marthe, enfin je me suis avancé
Sur le train des vieux, et premier commencé
Par nouveaux sentiers, m'approchant de bien près
Au mode des Grecs.

On voit que ces vers doivent se scander comme les suivans d'Horace :

Jam satis terris nivis atque diræ
Grandinis, misit pater, et rubente
Dexterâ, sacras jaculatus arces,
Terruit urbem.

BAILLI (Jacques), garde des tableaux du roi, né à Versailles en 1701, et mort en 1768, travailla dans le genre comique, et fit quelques parodies, qui eurent un succès passager. Son théâtre parut en 1768, en deux volumes in-8.°

BAILLI DU ROLLET (le), auteur lyrique, a donné plusieurs opéra, parmi lesquels on remarque *Iphigénie en Aulide*.

BAÏOCO ET SERPILLA, parodie du *Joueur*, inter-

mède italien, en trois actes, de Favart, musique de Sodi, aux Italiens, 1753.

Le fonds de cette pièce n'appartient pas à Favart : Il est de Dominique et Romagnési. Des bouffons italiens représentèrent, en 1728 ou 1729, sur le Théâtre de l'Opéra, plusieurs intermèdes qui eurent du succès, et entr'autres, *Baïoco et Serpilla*. Les deux auteurs, que nous venons de nommer, parodièrent cette pièce, en faisant un mélange de français et d'italien. En 1753, de nouveaux bouffons d'Italie s'installèrent encore sur la scène lyrique ; et leurs succès ont fait, parmi nous, une révolution dans l'art musical. Les bouffons proscrits, il y eut un déchaînement presque général, contre la musique italienne ; mais, tout en s'élevant contre cette musique, on l'imitait insensiblement ; et son génie est devenu à présent le nôtre. On peut aussi rapporter, à cette époque, la naissance des pièces à ariettes. Sodi, musicien italien, saisit cette circonstance, pour faire de la musique nouvelle, sur l'ancienne parodie de *Baïoco et Serpilla*. Mais, comme les paroles ne convenaient plus au goût actuel du théâtre, Favart reprit l'ouvrage en sous-œuvre, et lui donna une nouvelle forme.

BAISER (le), opéra-féerie en trois actes, musique de M. Champein, à la Comédie Italienne, 1782.

La Fée Azurine unit son fils Alamir à la princesse Zélie; mais si, dans la journée, Alamir prend un seul baiser à Zélie, celle-ci doit tomber sous la puissance de l'enchanteur Phanor, dont elle est aimée. Le fatal baiser est pris ; Phanor enlève la princesse, et l'enferme, sur le bord de la mer, dans une tour inaccessible. La Fée, sous la figure d'une vieille magicienne, amie de Phanor, trompe l'enchanteur, s'introduit dans la tour, délivre la princesse, et la rend à son fils.

BAJAZET, tragédie de Racine, 1672.

La première scène de la tragédie de *Bajazet* détruisit l'accusation de quelques pédans, qui refusaient à Racine l'intelligence des règles du théâtre. Quelles lumières se répandent ici sur une action, qui s'est passée dans un pays, où les mœurs et les usages ont tant d'opposition avec les nôtres! On croit n'entendre qu'Acomat et Osmin; et c'est le poëte qui trace le plan de la pièce, éclaircit son sujet, et met tout son art à n'en pas faire paraître. Aussi la critique n'eût-elle rien à opposer aux applaudissemens, que reçut cette tragédie.

Avant la première représentation de *Bajazet*, Racine avait destiné le rôle d'Atalide à mademoiselle Champmêlé, et celui de Roxane à mademoiselle d'Ennebaut. Dans la suite, il changea de sentiment, et trouva que cette dernière jouerait mieux Atalide, et mademoiselle Champmêlé, Roxane. Enfin, après avoir repris et redonné les rôles, il revint à son premier avis.

Quoique Racine ait suivi exactement l'histoire en bien des points, et qu'il se soit conformé, autant qu'il l'a pu, aux usages des Turcs, le jugement de Corneille n'est pourtant pas sans fondement. On rapporte que ce grand poëte, assistant à la première représentation de *Bajazet*, dit à Ségrais, que les personnages de cette tragédie avaient, sous des habits turcs, des sentimens français. Je ne le dis qu'à vous, ajouta-t-il; d'autres croiraient que la jalousie me fait parler.

Racine, dit madame de Sévigné à madame de Grignan, a fait une comédie, qui s'appelle *Bajazet*, et qui enlève la paille. Vraiement elle ne va pas *empirando*, comme les autres. M. de Tallard dit qu'elle est autant au-dessus des pièces de Corneille, que celles de Corneille sont au-dessus

de celles de Boyer. Voilà ce qui s'appelle louer. Il ne faut pas tenir la vérité captive : nous en jugerons par nos yeux et nos oreilles.

Nous avons été à *Bajazet*, disait encore madame de Sévigné à la même. Ma belle-fille nous a paru la plus miraculeusement bonne comédienne, que j'aie jamais vue. Elle surpasse la Désœillets de cent mille piques ; et moi, qu'on croit assez bonne pour le théâtre, je ne suis pas digne d'allumer les chandelles, quand elle paraît. Elle est laide de près ; et je ne m'étonne pas que mon fils ait été suffoqué par sa présence. Mais, quand elle dit des vers, elle est adorable. *Bajazet* est beau ; j'y trouve quelque embarras sur la fin ; et il y a bien de la passion, mais de la passion moins folle que celle de *Bérénice*. Je trouve pourtant, à mon petit sens, qu'elle ne surpassera pas *Andromaque*.

Lorsque *Bajazet* fut imprimé, madame de Sévigné l'envoya à sa fille, en lui disant : si je pouvais vous envoyer la Champmêlé, vous trouveriez la tragédie meilleure; car, sans elle, elle perd la moitié de son prix.

On a prétendu que la mort de Monaldeski, que la reine Christine fit assassiner à Fontainebleau, après lui avoir montré quelques lettres qu'il avait écrites, et lui avoir reproché son infidélité, avait fait imaginer à Racine une scène pareille, entre Roxane et Bajazet.

Boileau disait que Racine avait, encore plus que lui, le génie satyrique, et citait pour preuve, ces quatre vers admirables de *Bajazet* :

L'imbécille Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, exempt de péril, une éternelle enfance.
Indigne également de vivre et de mourir,
On l'abandonne aux mains, qui daignent le nourrir.

BAL

BAL (le); ou LE BOURGEOIS DE FALAISE, comédie en un acte, en vers, de Regnard, 1694.

Les historiens du Théâtre Français l'ont jugée trop sévèrement. Cette pièce est d'un bon comique, et a toujours réussi à ses reprises.

BALADIN, danseur, farceur, qui, en agissant, fait des postures de bas-comique. Ces sortes de rôles étaient fort en usage sur les Théâtres de France, aux quinzième et seizième siècles, et pendant la moitié du dix-septième. La comédie les a rejetés et abandonnés à la farce. Ces Baladins n'ont pas peu contribué à faire condamner la comédie par l'église, et par les personnes d'une humeur austère.

BAL d'AUTEUIL (le), comédie en un acte, en prose, avec un prologue et un divertissement, par Boindin, aux Français, 1702.

Cette pièce roule en partie sur des incidens et des aventures de Bal; mais au fonds, il s'agit de faire épouser Hortense à Éraste, préférablement à M. Vulpin, vieux garçon, à qui le frère d'Hortense l'a promise. Ce frère, amoureux de sa femme, qu'il ne reconnaît pas sous le masque, donne dans le piége qu'elle lui tend, et consent au mariage d'Éraste, qu'elle favorise. Le déguisement de Lucinde et de Ménine qui, réciproquement, se prennent pour ce qu'elles ne sont pas, donne lieu à quelques scènes piquantes, et à certains discours, peut-être un peu trop libres pour la comédie moderne. Au surplus, il règne dans le *Bal d'Auteuil*, beaucoup d'intérêt, d'enjouement et de vivacité.

Le roi fit faire, par le marquis de Gêvres, une réprimande aux comédiens, de ce qu'ils avaient joué cette pièce trop libre, qui fut interrompue après quelques représentations. C'est depuis ce tems-là, dit-on, que les pièces de théâtre ont été soumises à un censeur, avant que d'être jouées.

BAL DE L'OPÉRA (le).

Voici des vers, qui le peignent avec des couleurs plus naturelles qu'agréables :

Extrait des Fastes de Lemière.

La nature languit encor sous les frimats ;
Un ciel encore obscur attriste nos climats :
Nous n'avons ni Zéphir, ni Pomone, ni Flore ;
Mais Hébé nous demeure, et sa sœur Terpsichore.
Pour elles, de Momus les grelots ont sonné :
Il ouvre, dans la nuit, son cirque illuminé,
Où le jeu des archets, sur la corde harmonique
Entretient, par ses sons, l'allégresse publique ;
Et, marquant la cadence entre ce peuple errant,
Saisit d'abord l'oreille, et nous flatte en entrant.
Quelle masse mouvante, et quelle ardeur commune ?
Est-ce un peuple de fous, descendus de la lune ?
On les prend, à les voir l'un l'autre se pressans,
Pour ce bataillon grec, qui tournait en tout sens.
Pour un visage humain, mille faces postiches,
Pagodes en vernis, ambulantes fétiches,
Sous de longs nez crochus, grimaces de carton,
Le plus jeune en vieillard, barbe blanche au menton ;
La plus jolie a pris la plus laide figure ;
Bâton d'aveugle en main, Crésus est sous la bure.
Venise, vante moins les larves de tes jeux ;
La politique y vient, et ce masque est fâcheux.
Vive le bal français ! jamais la gaîté folle
Ne souffre aucun intrus, dans son temple frivole.
Un fausset d'étiquette, y déguisant la voix,

N'y permet qu'un langage, et sans suite et sans choix.
La liberté, l'amour, la feinte et la méprise
Sont les divinités de ce lieu de franchise.
La vanité se tait, la pudeur s'enhardit;
Lise, laisse échapper un mot, qui la trahit:
Ici, c'est un secret, qu'a surpris l'artifice;
Une vengeance, ailleurs, qu'on tire avec malice;
Les intrigues partout, les sermens vrais ou faux;
Les ruses des amans, les piéges des rivaux;
Même la jalousie a pris l'air de la joie.
Chacun avec ardeur se cherche, se coudoie,
Se quitte, se reprend dans ces lieux enchantés.
Damis passe, repasse, attaque vingt beautés;
Questionne, à travers le tourbillon qui roule;
N'attend pas la réponse, et se perd dans la foule.
Agréable désordre, et passe-tems chéris,
Formés du bruit confus des danses et des ris,
Rapide enchantement de ce lieu de délices,
D'égalité, d'ivresse, et de joyeux caprices.

BAL DE STRASBOURG (le), opéra-comique en un acte, par Favart, de la Garde et Laujeon, à la Foire Saint-Laurent, 1744.

Cette pièce, donnée à l'occasion du rétablissment de la santé de Louis XV, ne pouvait manquer, dans les circonstances, d'être fort agréablement reçue: mais, ce qui en fit le principal succès, ce fut le vaudeville touchant de la scène du courrier, dont les paroles et l'air sont de Favart, et que toute l'assemblée chantait avec les acteurs. Il lui valut une députation des dames de la halle, avec un présent de fleurs et de fruits.

BALETTI (Joseph), dit MARIO, né à Munich, et mort en 1762. Il fut un des acteurs italiens, que Riccoboni amena à Paris, en 1716, lorsque le régent voulut rétablir la Comédie Italienne dans cette capitale; et, il y joua

les rôles d'amoureux. En 1720, il épousa Jeanne-Rose Benozzi, si connue depuis sous le nom de Silvia, une des plus parfaites actrices qui aient paru sur aucun théâtre. Les vers suivans font connaître ce qu'on pensait des talens et du caractère de son mari :

Mario, que chacun renomme
Pour un acteur ingénieux,
Le rôle, que tu sais le mieux,
C'est le rôle d'un galant homme.

BALETTI (Gianetta-Rosa Benozzi), dite SILVIA, née à Toulouse de parens Italiens, est venue fort jeune, en 1716, à Paris, où elle épousa Joseph Baletti, dit Mario. Elle a joué, pendant quarante-deux ans, les rôles d'amoureuses, avec des applaudissemens et un succès toujours soutenus ; et elle est morte regrettée du public, en 1758.

BALETTI (Louis), fils des précédens, débuta à la Comédie-Italienne dans *le Petit-Maître Amoureux*, fit le rôle, qui donne le titre à cette pièce, et fut reçu, quelques années après, pour la déclamation et pour la danse, dans laquelle il excella. Le jour de son début, la demoiselle Silvia, sa mère, avait favorablement disposé le parterre, par un compliment, qui fut fort applaudi. Le jeune acteur, auquel on trouva beaucoup de dispositions, ne le fut pas moins. Il fut reçu avec Carlin, au mois d'août de l'année suivante. C'est pour lui qu'on a fait ce quatrain :

Baletti, lorsque je te vois,
J'entends aussitôt le parterre
Se récrier, tout d'une voix :
Son talent est héréditaire!

BALICOURT (Marguerite-Thérèse de) débuta aux Français, en 1727, par le rôle de Cléopâtre dans *Rodogune*, et fut reçue dans la même année. Elle remplissait les rôles de reines et de mères, et quitta le théâtre en 1738, avec la pension de mille livres, dont elle jouit jusqu'à sa mort, arrivée en 1743.

BAL-IMPROMPTU (le), opéra-comique de Harny; musique de Desbrosses, aux Italiens, 1760.

Un homme de condition, voulant donner une fête à sa campagne, imagine de déguiser les valets en maîtres, et les maîtres en valets. Delà, différentes scènes, où ces derniers, parlant de leurs maîtres, comme s'ils ne devaient plus redevenir leurs valets, sont punis; et la subordination, dans laquelle ils rentrent, termine la fête et l'ouvrage.

BALLET. Danse figurée, exécutée par plusieurs personnes, qui représentent, par leurs pas et leurs gestes, au son des instrumens et de la voix, une action naturelle ou merveilleuse. Nous ne le considérons ici que relativement à la partie dramatique.

Les Égyptiens firent les premiers, de leurs danses, des hiéroglyphes d'actions, pour exprimer les mystères de leur culte, le mouvement réglé des astres, l'ordre immuable et l'harmonie constante de l'univers. Les Grecs les imitèrent en ceci (*Voyez* Chœur); et, chez eux le ballet renferma souvent des allégories ingénieuses, qui lui fit donner le nom de *Danse Philosophique*.

Ce fut, vers le quatorzième siècle, qu'il fut en Europe une composition théâtrale, et servit à célébrer les mariages des rois, les naissances des princes et les grands événemens.

Les grands ballets se divisèrent en plusieurs espèces:

Les ballets *historiques* sont les actions connues dans l'histoire, comme *le Siége de Troie*, les *Victoires d'Alexandre*, *le Retour d'Ulysse*.

Les ballets *fabuleux* sont tirés de la fable, comme *le Jugement de Pâris*, *la Naissance de Vénus*. Les ballets *poétiques*, qui sont les plus ingénieux, étaient de plusieurs espèces, et tenaient pour la plupart de l'histoire et de la fable. Ce spectacle avait des règles particulières, comme le poëme épique, la tragédie et la comédie.

L'unité de dessin était seule nécessaire, et l'on n'exigeait ni l'unité de tems, ni celle de lieu.

La division ordinaire des ballets était en cinq actes; et chaque acte était divisé en trois, six, neuf, et quelquefois douze entrées. (*Voyez* Entrée.)

On nous a conservé l'idée de quelques-uns de ces ballets. En voici un de ceux qu'on appelait *Allégoriques*. Il fut donné, au mariage d'une princesse de France et du duc de Savoie. Le *gris de lin* en fut le sujet, parce qu'il était la couleur favorite de la princesse.

Au lever de la toile, l'Amour paraît et déchire son bandeau: il appelle la lumière, et l'engage par ses chants à se répandre sur l'univers, afin que, dans la variété des couleurs, il puisse choisir la plus agréable. Iris étale, dans les airs, les couleurs les plus vives. L'Amour se décide pour le *gris de lin*. Il veut qu'à l'avenir il soit le symbole d'un amour sans fin.

Quelques-uns de ces ballets portaient le titre de *Ballets-Moraux*, comme celui qui était intitulé: *la Vérité, ennemie des Apparences et soutenue par le Tems*. On voyait d'abord l'Apparence portée sur un grand nuage, vêtue d'une étoffe de couleur changeante, ornée de différens attributs, et environnée des Fraudes et des Mensonges. Le

Téms paraissait, avec une horloge de sable, de laquelle sortaient les *Heures* et la *Vérité*.

A l'époque de l'établissement de l'Opéra en France, on conserva le fonds du grand ballet; mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre, où les récits firent la plus grande partie de l'action, et où la danse ne fut plus qu'un accessoire. Ses successeurs l'imitèrent dans ses ballets, et restèrent fort au-dessous de lui.

La Mothe, en 1697, créa un genre nouveau qui fut adopté. *L'Europe Galante* a servi de modèle à tous les ballets, qu'on a donnés depuis. On se plaint que, dans la plupart de ces ballets, les actes forment autant de sujets différens, liés seulement entr'eux par quelques rapports généraux, étrangers à l'action, et que le spectateur n'apercevrait jamais, si l'auteur n'avait soin de l'en avertir dans le prologue. Malgré cet inconvénient, il paraît qu'on ne se détachera pas facilement d'un genre, qui produit une grande variété, sans exiger du poëte de grands efforts de génie.

Le ballet de cette nouvelle forme consiste en trois ou quatre entrées, précédées d'un prologue.

Le prologue et chacune des entrées forment des actions séparées, avec un ou deux divertissemens, mêlés de chants et de danses. Le fonds du ballet, et des danses qu'il amène, doit être galant, noble, intéressant ou badin, suivant la nature des sujets. Telle est au moins la forme de tous ceux qui sont restés au théâtre.

L'amateur de la vérité et de la nature a souvent demandé ce que signifiait tel ballet, où l'on balançait les bras, où l'on levait alternativement les pieds sans dessein marqué, où l'on dansait enfin pour danser. Les arts sont tellement soumis à une routine puérile et invétérée, que l'on a vu

long-tems sur la scène des sauts bizarres, des attitudes forcées, des mouvemens vagues et indéterminés; et personne ne soupçonnait alors que l'art pût former une action intéressante, et noblement imitée par la danse. Il était décidé qu'un ballet ne serait qu'un cercle de danseurs, perpetuellement agités sans cause, et dont les pas ne signifieraient rien. On était loin d'apercevoir, même en spéculation, que la danse pouvait former une peinture mobile, gracieuse, animée; qu'elle pourrait créer des tableaux, les varier à son gré, et s'élever jusqu'à rendre les passions humaines. Elles sont néanmoins d'autant plus expressives, que leur langage est plus contraint et plus resserré. Le silence de la pantomime, loin de rien dérober à leur finesse et à leur énergie, semble y ajouter, par les gestes et les mouvemens ingénieux et prompts, qu'elle invente. Dans cette action muette, la gêne paraît stimuler l'éloquence; chez l'homme, alors tout prend une langue énergique; le pied parle comme l'œil; le sentiment se peint dans les moindres nuances; l'âme s'échappe par toute l'habitude du corps; tout est réfléchi, décisif, pittoresque; tout saisit l'image et la caractérise; elle n'est, ni fausse, ni équivoque; et quel plaisir de voir tel mouvement, rapide et fugitif comme l'éclair, qui rend avec netteté un sentiment délicat et fin. L'amour, la crainte, le désespoir changent de physionomies, et disent tout ce qu'ils veulent dire, sans qu'on soit trompé par le mensonge; il semble ne plus exister, dès que la bouche de l'homme est fermée.

Les anciens avaient porté cet art à un degré de perfection, qui nous est inconnu. Noverre, parmi nous, est le premier qui ait raisonné la danse. Il essuya les contradictions, que le bon sens éprouvera toujours de la part

du préjugé. Il sut le braver, et recula les limites de son art.

BALLET DES AGES (le), en trois entrées, avec un prologue, par Fuzelier et Campra, 1718.

L'auteur a voulu prouver, que le génie comique n'est pas incompatible avec les beautés de l'harmonie. Le prologue représente le jardin d'Hébé, où l'on invite la jeunesse à profiter des douceurs d'un asile si agréable. Le Tems, Vénus et Bacchus sont, avec Hébé, les interlocuteurs de ce prologue. Les trois entrées du ballet sont autant de petites comédies; la première est *la Jeunesse*, ou *l'Amour Ingénieux*; la seconde, *l'Age Viril*, ou *l'Amour Coquet*; la troisième, *la Vieillesse*, ou *l'Amour Joué*; la dernière scène est *le Triomphe de la Folie sur tous les Ages*.

BALLET DES DINDONNEAUX.

On a donné, à l'une de nos foires, ce singulier ballet, sur lequel on a fait les vers suivans:

Un savant machiniste, un grand physicien,
Opticien,
Méchanicien,
Très-consommé dans l'art pyrique,
Possédant à fond l'hydraulique,
Était cité, dans plus d'un entretien,
Comme l'honneur de la Gent Italique.
Rome était son pays, et son nom, *Dominique*.
Sa réputation ne resta pas toujours
Dans les murs romains enfermée;
La vigilante Renommée
La sema dans toutes les cours.
Toute l'Europe en fut vite informée:
On l'admirait partout, et non pas sans raison;
Car son talent valait bien son renom.

Mais du sort telle est l'injustice,
Qu'un grand homme vit pauvre au pays des Césars.
Le talent, pour y naître, y trouve un ciel propice,
Non la fortune: en un mot des beaux arts,
Rome est souvent la mère, et jamais la nourrice.
On lui persuade à la fin,
Qu'en France, lieu chéri des Filles de Mémoire,
Il pourra recueillir ensemble, à pleines mains,
Et les richesses et la gloire.
L'espérance d'un double prix,
Le détermine; il part; il arrive à Paris.

A ses frais, le grand Dominique
Dresse un vaste théâtre, où les arts, à sa voix,
Soumettant leur pouvoir magique,
Doivent charmer tous les sens à la fois.
Sa renommée, en arrivant en France,
Avait apprivoisé le dieu de la finance.
Chez bien des gens, l'espoir flatteur
De voir merveilles sur merveilles,
Avait ouvert, en sa faveur,
Et les bourses et les oreilles.
Il débuta; grands applaudissemens;
Les connaisseurs prononcent la sentence;
On trouva les détails charmans;
On loua le dessin, le choix et l'ordonnance.
Essai nouveau, nouveau succès.
Mais, las! malgré le charme et la magnificence,
D'un spectacle amusant, et neuf pour les Français,
On vit de jour en jour décroître l'affluence,
Si bien qu'ayant long-tems souffert
Dans la recette un vide immense,
Il vit, contre son espérance,
Son talent très-vanté, son théâtre désert.
Pour fruit de ce talent, que le goût idolâtre,
Le malheureux n'eut que de vains lauriers,
Et de très-rudes créanciers
Tant, qu'il fut obligé de fermer son théâtre.

Après ce coup, Dominique, dit-on ;
Tout étourdi de son naufrage,
Faillit en perdre la raison.
Mais il rappelle enfin ses sens et son courage.
De ses débris, qu'il rassembla soudain,
Il bâtit, en un tour de main,
Une salle sans frais ; il affiche, et s'empresse
D'annoncer des acteurs nouveaux,
Et des plaisirs d'une nouvelle espèce :
Le grand ballet des Dindonneaux.
Ce n'était pas une fausse promesse ;
Dominique a pris en deux mots,
Pour offrir au public une nouvelle danse,
Un régiment de ces oiseaux,
Qui doivent danser en cadence.
Quoi ! danser ? Danser, oui, vraiment ;
Et je vais vous dire comment :
Au lieu de planches, Dominique
Avait arrangé de ses mains
Des tôles, qu'embrâsaient des poêles souterrains.
Quand tout fut enflammé, sitôt que la musique
Se fit entendre, en un moment
On lâche la gent dindonnique,
Qui marche d'abord gravement ;
Puis, la chaleur l'éveille, elle s'agite,
Puis d'aller, de venir plus vîte ;
Et puis de s'élever, et par bonds et par sauts.
Quand chaque patte eut senti la brûlure,
Il fallait voir à l'aventure
Trotter, courir ces pauvres dindonneaux ;
Chacun, vers la coulisse, allait en diligence ;
Mais, le fouet à la main, des maîtres de ballets
Étaient-là postés tout exprès,
Et les faisaient rentrer en danse.
Oh ! comme nos danseur se démenaient grain train !
A peine retombés, ils s'élançaient soudain.
La mesure en souffrait, s'il faut être sincère ;

Mais, je gage que l'Opéra
N'a jamais eu, jamais n'aura
Ballet plus chaud, ni danse plus légère.

De ce nouveau spectacle on parut enchanté;
Et les *bravos*, de tout côté,
Volaient, et remplissaient la scène.
On y revint avec avidité;
Chaque jour la salle fut pleine.
Bref, Dominique, heureux, et riche immensément,
Revint au sein de sa patrie;
Et la bêtise, ainsi, regagna promptement
Ce qu'avait perdu le génie.

BALLET DES SENS (le), en cinq entrées, avec un prologue, par Roy, musique de Mouret, 1732.

Le sujet de la première entrée est Leucothoé, changée par le Soleil, son amant, en l'arbre qui produit l'encens, ce qui caractérise l'*Odorat*; le *Toucher*, seconde entrée, est caractérisé par la tendresse de Léodamie, pour Protésilas, roi de Mégare, tué au siége de Troie, tendresse qui l'engage à ne point quitter sa statue, et à l'embrasser continuellement; ce qui toucha si fort les Dieux, que Proserpine ramena des Enfers un époux si regretté. La fable de la troisième entrée, ou de *la Vue*, est Iris, qui caractérise les couleurs, et l'Amour, qui, dépouillé de son bandeau, lui donne ses premiers regards. L'*Ouie* est peinte par les Syrènes, qui attirent Ulysse et Orphée. La cinquième entrée, enfin, est remplie par Bacchus qui prend la forme d'une grappe de raisin, pour posséder Érigone; ce qui caractérise le *Goût*.

BALLET DES VINGT-QUATRE HEURES (le), ambigu-comique de Le Grand, en trois actes, en prose,

avec un prologue, en vers, mis en musique, par Aubert, 1722.

Le Ballet des Vingt-quatre Heures, composé pour une fête, donnée au roi, par M. le Duc, à Chantilly, est un ambigu-comique, ouvrage de fantaisie, dont le plus grand mérite consiste dans la nouveauté. La scène d'un ivrogne, qui prend le Pont-Neuf pour son appartement, et celle où Arlequin, près d'être pendu, fait chanter et danser ses juges, se jouent encore souvent à la Comédie Italienne, avec des augmentations qui tiennent à la farce. On trouve, dans ce même ambigu, la comédie des *Paniers*, et *le Rendez-vous Nocturne*. Dans l'une, madame Vertugadin fournit à un amant, qu'elle cache sous un grand panier, la facilité d'enlever sa maîtresse. L'autre, est une tracasserie de valets, qui se disputent le cœur d'une servante. Ces différentes pièces, mêlées de chants et de danses, occupèrent plus de deux cents personnes, prises dans les divers spectacles de Paris. Ces beaux jours de réjouissances et de fêtes particulières, a dit un écrivain du tems, ne se trouvent plus que dans les fastes de Chantilly, de Saint-Cloud et de Sceaux.

BALLET EXTRAVAGANT (le), comédie en un acte, en prose, de Palaprat, 1690.

Julie, mère d'Angélique et de Marianne, est si fort entêtée de musique, qu'elle veut mettre sur pied un opéra. C'est ce qui fait naître à Clitandre et à Dorante l'idée d'enlever ces deux filles, dans un ballet qui a pour titre: *L'Enlèvement des Sabines*.

BALOURDE (la), comédie en un acte, au Théâtre-Italien, 1717.

Flaminia, âgée de vingt-un ans, s'amuse encore à faire des poupées et d'autres jeux d'enfant. Lélio, qui en devient amoureux, à cause de son innocence, se déguise en ouvrier, pour s'introduire dans la maison de son père : il se prête d'abord à tous les enfantillages de sa maîtresse, joue avec elle à la cligne-musette, et à colin-maillard. Il lui enseigne ensuite le jeu d'amour; et voici comme il s'y prend : il la prie de le regarder fixement, et d'arrêter ses yeux sur les siens. Il soupire en même tems, et lui serre la main; Flaminia le regarde, lui serre la main, et soupire à son tour. Pantalon arrive dans ces circonstances, et veut tuer Lélio, comme un vil suborneur; alors, Lélio se découvre; et le docteur, ami de Pantalon, qui accourt au bruit, détermine ce dernier à donner sa fille à Lélio, dont il rend un bon témoignage.

BALTHAZAR, tragédie en cinq actes et en vers, par Petit, curé, imprimée en 1756.

Rien n'est plus simple que cette tragédie. Le sujet est un festin splendide. Cyrus s'avance vers Babylone; Nitocris, mère de Balthazar, Aristée son épouse et Artabaze son confident, veulent l'engager à se mettre à la tête de son armée, et à marcher contre l'ennemi. De leur côté, les Mages d'Assyrie lui représentent qu'il ne peut, sans impiété, se dispenser du festin, qui se donne en l'honneur des dieux du pays : Balthazar y assistera-t-il? n'y assistera-t-il pas? tel est l'unique fondement des cinq actes; enfin, Balthazar, un peu gourmand, se décide pour le festin. La table est dressée sur le théâtre. Balthazar passe la nuit dans le vin et dans la débauche; il boit dans les vases sacrés du Temple de Jérusalem, pour insulter au Dieu d'Israël. Tout-à-coup, une main invisible trace, en hébreu, sur la muraille de

la salle du festin, ces trois mots, qui épouvantent le roi, et que les mages ne peuvent deviner : *Mané*, *Thécel*, *Pharès*. Cyrus, cette nuit même, s'empare de Babylone; Balthazar est massacré par ses soldats; Nitocris et Aristée accablent le vainqueur d'injures. Le tendre Cyrus s'enflamme pour Aristée; il lui offre sa main, qu'elle rejette avec indignation. Ces deux femmes sortent, en disant qu'elles vont se tuer; et voilà le dénouement; il ne reste plus qu'à donner une idée de la versification : les vers sont pris au hasard :

« Je lui veux épargner l'horreur de voir Cyrus,
» Au trône de mon fils indignement *intrus*.
» . . . .
» Soulevez, s'il le faut, le *bras* de l'univers;
» Implorez même encor les cieux et les enfers.
» . . . .
» Occupé d'une fête, où, parmi la *crapule*,
» *La nuit ne connaîtra*, ni remords, ni scrupule.
. . . .
» Ma coupe, malgré *moi*, s'échappe de mes *doigts*;
» Et je sens *peu à peu se dérober* ma voix :
» Mes yeux sont *chancelans*; mes genoux s'entre-choquent;
» Et toutes les *horreurs* à la fois me *suffoquent*.

BALUSTRADES. Le 23 mai 1759, jour de la rentrée, le théâtre s'ouvrit par la représentation des *Troyennes* et du *Legs*. Un applaudissement général et réitéré avec transport, dit un historien, partit au lever de la toile, à l'aspect de la scène, devenue libre par la suppression des *Balustrades*. Cette heureuse innovation, désirée depuis si long-tems par les amateurs du théâtre, et dont Voltaire, qui en connaissait, plus que

personne, l'importance, avait fait plusieurs fois sentir la nécessité, dans les préfaces de ses pièces, est la plus agréable époque de l'histoire du Théâtre. Le comte de Lauraguais, sentant combien cette aisance de la scène ajouterait au mérite brillant des chefs-d'œuvre de Corneille, de Racine et des modernes, et rajeunirait, pour ainsi dire, ceux des auteurs dramatiques les plus anciens, envoya une somme aux Comédiens, sous la condition qu'ils débarrasseraient pour jamais le théâtre des obstacles, qui s'opposaient au jeu des acteurs, et à l'illusion si propre au charme de la représentation.

Tout Paris, dit aussi Saint-Foix, a vu avec la plus grande satisfaction, en 1759, le premier de nos Théâtres, notre Théâtre par excellence, tel qu'on le désirait depuis si long-temps, c'est-à-dire, délivré de cette portion brillante et légère du public, qui en faisait l'ornement et l'embarras; de ces gens du bon ton; de ces jeunes officiers, de ces magistrats oisifs, de ces petits-maîtres charmans, qui savent tout sans rien apprendre, qui regardent tout sans rien voir, qui jugent de tout sans rien écouter; de ces appréciateurs du mérite qu'ils méprisent; de ces protecteurs des talens qui leur manquent; de ces amateurs de l'art qu'ils ignorent. La frivolité française ne contrastera plus ridiculement avec la gravité romaine. Le marquis de ***, sera placé dans l'éloignement, où il convient qu'il soit d'Achille, de Nérestan, de Châtillon, etc.

BANIÈRES (N.) débuta en 1729, par Mithridate, dans la tragédie de ce titre. Il joua ce rôle avec tant d'emportement, qu'il fit rire tout le monde. A la fin de la pièce, il se présenta au parterre, et lui dit: qu'il le suppliait de

revenir

revenir le samedi suivant, pour juger s'il avait profité de la leçon; il joua ce jour-là, avec tant d'intelligence, qu'il fut fort applaudi. Quelque tems après, ce comédien, ayant été reconnu pour déserteur, fut arrêté et condamné, par un conseil de guerre, à avoir la tête cassée : beaucoup de gens s'employèrent pour obtenir sa grâce, sur-tout la Comédie; mais rien ne put le sauver.

BAOUR-LORMIAN (M.), auteur de quelques satires, des traductions de la *Jérusalem délivrée*, et des poëmes d'*Ossian*. Il a composé une tragédie d'*Omasis*, ou *Joseph en Égypte*, dont le mérite semble annoncer un digne émule de nos tragiques modernes.

BAPTISTE, ou LA CALOMNIE, tragédie traduite du latin, de Buchanan, par Pierre Brinon, 1613.

Dans cette vieille pièce, on trouve deux vers remarquables, que voici :

Par moi, le peuple obéirait aux rois,
Les rois à Dieu, si je faisais des lois.

BAPTISTE (aîné) jouait, depuis quelques années, avec distinction, à un nouveau Théâtre, établi au Marais, sous les auspices de Beaumarchais; il y avait créé le rôle du comte Almaviva, dans *la Mère Coupable*; et ses succès, dans *le Glorieux*, dans *Robert*, *Chef de Brigands*, et d'autres ouvrages, avaient déterminé les directeurs du Théâtre de la rue de Richelieu à s'attacher cet estimable comédien.

Ses débuts dans *la Coquette Corrigée*, dans *Nanine*, l'*Homme Singulier*, *la Métromanie*, etc., furent vus avec

le plus grand intérêt; et, depuis cette époque, il demeura chargé des premiers rôles dans la comédie.

Il est actuellement secrétaire du Théâtre-Français, où ses talens et son caractère le font également chérir.

BAPTISTE (cadet); ce comédien avait fait courir tout Paris au Théâtre de Mlle. Montansier, où il jouait, d'une manière fort originale, le rôle de *d'Anières*, dans une farce de Desforges, intitulée : *le Sourd*, ou *l'Auberge Pleine*. Il ne fit pas moins de plaisir au Théâtre de la rue de Richelieu, où il débuta en 1792, dans l'*Amour et l'Intérêt*, comédie de Fabre d'Églantine : il est difficile d'être plus plaisant que cet acteur, dans les niais et les carricatures. Lorsqu'on lui voit jouer le Créancier des *Étourdis*, Agnelet de l'*Avocat Patelin*, et l'Huissier de l'*Intrigue Épistolaire*, il est impossible de se défendre d'un rire inextinguible. Ce genre, quoiqu'il ne soit pas bien élevé, n'en a pas moins ses difficultés, et Baptiste cadet nous paraît être arrivé au *nec plus ultrà* de la bouffonnerie.

BAPTISTE (N.), a débuté à l'Opéra-Comique, en 1799, par le rôle de Valère, dans le *Secret*. Un peu faible comme acteur, il double avec succès le célèbre Martin, et se fait entendre avec plaisir, en l'absence de ce dernier.

BARBIER (M.), né à Vitry-le-Français, est connu par la tragédie de *Cyaxare;* cette pièce, qu'il composa à l'âge de vingt-six ans, fut jouée en société, quoiqu'elle eût été reçue par les comédiens.

BARBIER (N. le), est auteur du drame d'*Assgill*, en cinq actes et en prose, 1785.

BARBIER (Marie-Anne), née à Orléans, cultiva la littérature et la poésie, et vint se fixer à Paris, où elle publia plusieurs tragédies et quelques opéra, en un vol. *in*-12. On a dit qu'elle n'était que le prête-nom de l'abbé Pellegrin ; mais on s'est trompé : Mlle. Barbier avait des talens et des lumières, et l'abbé Pellegrin ne fut jamais que son conseil et son censeur ; elle mourut en 1745. La conduite des tragédies de Mlle. Barbier est assez régulière, et les scènes en sont assez bien liées : ses sujets sont en général bien choisis ; mais rien de plus commun que la manière dont elle les traite ; elle tâche de rendre les héroïnes de ses pièces, grandes et généreuses ; mais c'est en rabaissant tous ses héros. On sent la faiblesse d'un pinceau timide, qui, ne pouvant peindre en grand, tâche d'exagérer les vertus de son sexe ; et ces tableaux outrés ne produisent qu'un médiocre intérêt. On trouve néanmoins quelques situations touchantes, et une versification aisée et naturelle ; mais trop de facilité la rend lâche, diffuse et prosaïque.

BARBIER (N.), acteur du Théâtre de l'Impératrice, 1808.

Il joue les premiers rôles avec beaucoup d'intelligence ; mais il est un peu froid ; et, quand par fois il s'échauffe, c'est encore une chaleur factice. Son débit est ferme, juste et bien nuancé ; et, sous ce point de vue, il a toujours obtenu le suffrage du public, qui lui reproche, avec raison, le trémoussement continuel de ses jambes et de ses bras.

BARBIER DE SÉVILLE (le), ou LA PRÉCAUTION

INUTILE, comédie en cinq actes, réduits à quatre, en prose, par Beaumarchais, aux Français, 1775.

Bartholo veut épouser Rosine, sa pupille ; c'est un avare, dur et jaloux, qui fait tout ce qu'il peut pour se rendre odieux. Le comte Almaviva, riche, jeune et charmant, cherche tous les moyens de gagner et d'obtenir la main de Rosine. Il emploie différens stratagêmes, pour lui faire tenir des lettres et pour la voir. Il y parvient, en jouant de la guitarre sous ses fenêtres, en se déguisant, en faisant au tuteur des confidences, qui lui sont même contraires; en séduisant les valets, etc. Il est surtout bien *secondé* par Figaro, Barbier intrigant, prêt à tout faire pour de l'argent. Chirurgien de la maison de Bartholo, il rend ses valets des surveillans inutiles, en donnant des drogues soporifiques à l'Éveillé, qui ne fait que bâiller, et un sternutatoire à Lajeunesse, qui éternue à chaque instant. Don Basile, maître de musique, quoiqu'attaché au docteur, reçoit de l'argent du comte d'Almaviva, puis le trahit, puis le seconde dans ses amours. Rosine se sert de toutes sortes de ruses, pour tromper son tuteur, qui est toujours très-défiant, et toujours dupé. Enfin, il mande le notaire, qui est aussi mandé par le comte Almaviva. Le comte, introduit dans la maison du tuteur, se fait connaître à Rosine, pour un amant fidèle ; dérange le projet, qu'elle avait conçu par dépit, d'épouser son tuteur; obtient son consentement, se sert des gens même de Bartholo, pour être ses témoins; et le contraint enfin de convenir, que toutes les précautions sont inutiles contre l'amour. Cette comédie est un imbroglio comique, assaisonné de *facéties*, d'allusions plaisantes, de situations singulières et vraiment théâtrales, de caractères originaux, et surtout, de traits d'une gaieté vive et ingénieuse.

Le jour de la reprise, un plaisant du parterre dit à ceux qui l'environnaient : « Messieurs, il faut applaudir aujour-» d'hui Beaumarchais, puisqu'il s'est mis *en quatre*, pour » regagner nos suffrages ».

Voici des vers, faits par Beaumarchais, sur les censeurs de sa pièce :

Mes chers auteurs,
Riez à mes dépens :
Depuis si long-tems je ris aux vôtres;
Surtout, Messieurs, ne soyons point pédans,
Moquons-nous gaîment les uns des autres.
Tous ces censeurs
De bien
Ont des humeurs
De chien,
Quand un plaisant narghe la fronde.
Laissons-les donc crier:
Tolle!
Allons rire au Barbier
Tombé,
Qui fait accourir le pauvre monde.

BARBIER DU VILLAGE (le), comédie mêlée d'ariettes, paroles de M. Grétry neveu, musique de M. Grétry, au Théâtre-Feydeau, 1797.

Cette pièce n'est qu'une scène de revenant, d'autant plus mal amenée, que le sujet pouvait assez facilement se passer d'un moyen, aussi peu naturel et aussi usé : mais la musique de l'oncle a fait passer les paroles du neveu.

BARDENET (N.) est l'auteur des *Événemens Noctur-*

nes, ou *les Nouvelles Méprises*, comédie en trois actes, en prose, 1777.

BARDES.

Un roi des Gaules, qui s'appelait *Bardus*, fut le premier *Barde* ou poëte de sa nation.

Les Bardes célébraient les grands hommes; ils avaient le plus grand crédit sur le public; ils habitaient sur la montagne de Bourgogne, qu'on nomme encore le *Mont-Bard*.

BARDES (les), opéra en trois actes, paroles de Dercy, musique de M. Lesueur, à l'Opéra, 1804.

Duntalmo, chef des Scandinaves, ennemi des Calédoniens et de la religion des *Bardes*, arrive en vainqueur dans la Calédonie. Il a fait prisonnière, et veut marier à son fils Mornal, Rosalma fille de Rosmor, ancien Barde qui a pris la fuite, et amante aimée d'Ossian. Ce héros se dispose à combattre Mornal : Rosalma doit être le prix de la victoire; et, selon l'usage, Duntalmo est forcé de la remettre, comme en dépôt, entre les mains des Bardes; mais, sûr de ressaisir, à son gré, sa proie, il favorise l'évasion de Rosalma, pour en accuser Ossian. En effet, elle s'évade aisément; mais bientôt elle est reprise, et ramenée avec son père par Mornal, qui accuse alors Ossian d'avoir favorisé leur fuite. Ossian, Rosmor et Rosalma sont condamnés à mort; et, en attendant le supplice, renfermés dans une caverne. Ossian s'y endort, et croit voir dans un songe tous les héros de sa race. Il venait de se réveiller, quand Rosmor et Rosalma lui annoncent qu'on leur offre à tous trois leur grâce, s'ils veulent changer de religion, et consentir à l'hymen de Rosalma et de Mornal. Tous les

trois refusent, et on les conduit au rocher, où leur sang doit être offert en sacrifice au cruel Odin. Déjà ils vont périr : mais heureusement un ami secret d'Ossian, Hydala, l'un des chefs des Bardes, attaque les Scandinaves, les met en fuite, et tue Mornal. De son côté, Ossian saisit une arme, poursuit Duntalmo, le tue, et revient sur la scène remercier son ami, et épouser Rosalma.

Cet ouvrage a obtenu un succès mérité; mais on voit que ce n'est pas à l'auteur des paroles qu'il le doit. Le plan de ce poëme est mal conçu, et les accessoires se trouvent dans le premier mélodrame venu; mais le lieu de la scène prêtait à des effets nouveaux au théâtre; mais la musique était d'un compositeur célèbre; mais les décorations, sur-tout les perspectives des palais aériens, offraient le spectacle le plus merveilleux, qu'eut encore présenté le Théâtre de l'Opéra, si fécond en merveilles: mais les acteurs ont secondé de leurs talens la magie de la musique et des décorations.

La musique de M. Lesueur, a fait naître deux partis acharnés. Voici comment peut en juger tout auditeur sans prévention. Elle a de grandes beautés, mais pour les oreilles savantes : elle a un grand défaut, parce qu'elle fatigue les oreilles moins exercées, qui n'y comprennent rien....
Et adhuc sub judice lis est.

BARMÉCIDES (les), tragédie de La Harpe, au Théâtre-Français, 1778.

Le plus grand, le plus célèbre des Abassides, fut Aroun Al-Raschild, qui régnait du tems de Charlemagne. L'empire d'Aroun, dont le siége était à Bagdad, s'étendait jusqu'en Espagne d'un côté, et jusqu'aux Indes de l'autre. Il fit cultiver les sciences, aima les arts, et même dit-on, composa des vers, comme on composait, à peu près dans le

même temps, Alfred le Grand, en Angleterre. Des rois poëtes ne sont pas rares dans les tems, où il y a encore peu de civilisation. Ce calife eut un ministre, qui contribua beaucoup à la gloire de son règne, et qui fut très-fameux, surtout par sa disgrâce; c'est Giafar le *Barmécide*, né d'une famille, de tout tems célèbre dans l'Orient par sa générosité. Peu de gens ignorent ces vers d'un poëte Arabe, sur la disgrâce de Giafar :

Mortel, faible mortel, à qui le sort prospère
Fait goûter de ses dons les charmes dangereux;
Connais quelle est des rois la faveur passagère;
Contemple Barmécide, et tremble d'être heureux.

C'est dans cette disgrâce de Giafar, et dans le caractère généreux, que la tradition attribue à la famille des Barmécides, que La Harpe a puisé le sujet de sa pièce; elle eut du succès, et fut joué onze fois. On y trouve plusieurs vers dignes de Voltaire.

BARNEVELT, tragédie en cinq actes, par Lemière, aux Français, 1790.

Il s'agit, pour les Provinces-Unies, de continuer la trève avec l'Espagne, ou de lui déclarer la guerre. *Barnevelt* veut la trève; mais des projets d'agrandissement portent le Stathouder à la guerre. Ne pouvant séduire Barnevelt, Maurice le fait arrêter, en l'accusant de trahison : bientôt le fils de ce vertueux magistrat cherche à le délivrer; inutiles efforts! Son projet est découvert, et soudain il est lui-même emprisonné. Enfin, après avoir une seconde fois essayé de corrompre Barnevelt, Maurice l'envoie au supplice. Cependant la trève est continuée, et cette cruauté n'est, pour le Stathouder, qu'une vengeance inutile.

On trouve, dans cet ouvrage, un style ferme et quelques beaux vers. En voici la preuve :

Le fils de Barnevelt, pour engager son père à prévenir son supplice par une mort volontaire, lui dit :

Caton se la donna...... Socrate l'attendit.

lui répond le vieillard. L'épouse de Barnevelt vient demander au Stathouder la grâce de son fils; Maurice lui dit :

M'avez-vous demandé celle de votre époux ?

Elle répond :

Il était innocent......

Cette tragédie devait être donnée, le mercredi des Cendres de l'année 1766; mais l'ambassadeur de Hollande fit des représentations, qui empêchèrent la pièce d'être jouée. Il y avait d'ailleurs des morceaux, sur la tolérance des religions, qui n'auraient sûrement pas été approuvés par la police, et dont cette tragédie ne pouvait cependant point se passer, parce qu'ils étaient inhérens, et indispensablement nécessaires au fonds du sujet.

BARO (Balthazar), de l'Académie française, né à Valence, mourut en 1649. On a de lui quelques pièces de théâtre, qui ne sont pas sans mérite. On estime sur-tout sa *Parthénie.*

BARON ou BOYRON, père du célèbre acteur de ce nom, avait aussi, dans un degré supérieur, le talent de la déclamation. Son genre de mort est remarquable : en fai-

sant le rôle de Don Diègue dans *le Cid*, son épée lui tomba des mains, comme la pièce l'exige; et, la repoussant du pied avec indignation, il en rencontra malheureusement la pointe, dont il eut le petit doigt piqué. Cette blessure fut d'abord traitée de bagatelle; mais la gangrène s'y mit; et, comme il fallait alors qu'on lui coupât la jambe, il ne le voulut jamais souffrir : Non, non, dit-il; un roi de théâtre se ferait huer avec une jambe de bois; et il aima mieux attendre doucement sa mort, qui arriva en 1655.

BARON (Michel), fils de Baron, marchand d'Issoudun qui se fit comédien, entra d'abord dans la troupe de la Raisin, et, quelque tems après, dans celle de Molière. Baron quitta le Théâtre, en 1696, par dégoût, ou par religion, avec une pension de trois mille livres, que le roi lui faisait. Il y remonta en 1720, âgé de soixante-huit ans; et il fut aussi applaudi, malgré son grand âge, que dans sa première jeunesse. A ces vers de *Cinna* :

> Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fureur;
> Et, dans le même instant, par un effet contraire,
> Leurs fronts pâlir d'horreur, et rougir de colère.

On le vit, dans la même minute, pâlir et rougir, comme le vers l'indiquait. On l'appela, d'une commune voix, le *Roscius* de son siècle. Il disait lui-même, dans ses enthousiasmes d'amour-propre, que tous les cent ans on voyait un César, mais qu'il en fallait deux mille pour produire un *Baron*. Un jour, son cocher et son laquais furent battus par ceux du marquis de Biron, avec lequel Baron vivait dans cette familiarité, que la plupart des jeunes seigneurs per-

mettaient aux comédiens : M. le Marquis, lui dit-il, vos gens ont maltraité les miens ; je vous en demande justice. Il revint plusieurs fois à la charge, en se servant des mêmes termes, *de vos gens et des miens*. M. de Biron, choqué du parallèle, lui répondit : mon pauvre Baron, que veux-tu que je te dise ? Pourquoi as-tu des gens ? On ajoute qu'il pensa refuser la pension que Louis XIV lui avait donnée, parce que l'ordonnance portait : payez au nommé Michel Boyron, dit Baron, etc. Cet acteur, né avec tous les dons de la nature, les avait perfectionnés par l'art : sa figure était noble, sa voix sonore, son geste naturel, son goût enfin sûr et exquis.

Baron prétendait que la force et le jeu de la déclamation étaient tels, que des sons tendres et tristes, transportés sur des paroles gaies et même comiques, n'en arrachaient pas moins des larmes. On lui a vu faire plus d'une fois l'épreuve de cet effet surprenant, sur la chanson si connue :

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville, etc.

Baron, ainsi que les grands peintres et les grands poëtes, sentait bien que les règles de l'art n'étaient pas faites, pour rendre le génie esclave. Les règles, disait cet acteur sublime, défendent d'élever les bras au-dessus de la tête ; mais, si la passion les y porte, ils seront bien ; la passion en sait plus que les règles.

Il n'entrait jamais sur la scène, qu'après s'être mis dans l'esprit, et dans le mouvement de son rôle. Il y avait telle pièce, où, au fond du théâtre, et derrière les coulisses, il se battait, pour ainsi dire, les flancs pour se passionner.

Il apostrophait, avec aigreur et injurieusement, tout ce qui se trouvait sous sa main, de valets et même de camarades de l'un et de l'autre sexe, jusqu'à ne point ménager les termes; et il appelait cela, respecter le parterre. Il ne se montrait en effet à lui, qu'avec je ne sais quelle altération de traits, et ces expressions muettes, qui étaient comme l'ébauche du caractère de ses différens personnages.

On reprochait à Baron, que, déclamant sur le théâtre, il tournait quelquefois le dos au parterre; mais cela ne lui arrivait, que lorsqu'il entendait parler haut derrière lui: alors, il se tournait vers les personnes, leur déclamait les vers qu'il avait à dire, et par-là leur imposait silence. Lorsqu'il voulait faire honneur à des gens de distinction ou de mérite, il choisissait un des plus beaux endroits de la pièce, et le déclamait en les regardant.

Dans *le Diable Boiteux*, roman de le Sage, on lit un trait contre ce fameux comédien, qui estimait sa profession plus qu'elle ne vaut. Le Sage fait dire au démon: j'aperçois un histrion qui goûte, dans un profond sommeil, la douceur d'un songe qui le flatte agréablement. Cet acteur est si vieux, qu'il n'y a tête d'homme à Madrid, qui puisse dire l'avoir vu débuter. Il y a si long-tems qu'il paraît sur le théâtre, qu'il est, pour ainsi dire, théâtrifié. Il a du talent; et il en est si fier et si vain, qu'il s'imagine qu'un personnage, tel que lui, est au-dessus d'un homme. Savez-vous ce que fait ce superbe héros de coulisse? Il rêve qu'il se meurt, et qu'il voit toutes les divinités de l'Olympe assemblées, pour décider ce qu'elles doivent faire d'un mortel de son importance. Il entend Mercure, qui expose au conseil des dieux, que ce fameux comédien, après avoir eu l'honneur de représenter si souvent, sur la scène, Jupiter et les autres principaux Immortels, ne doit pas être

assujéti au sort réservé à tous les humains, et qu'il mérite d'être reçu dans la troupe céleste. Momus applaudit au sentiment de Mercure; mais quelques autres dieux et déesses se révoltent, contre la proposition d'une apothéose si nouvelle; et Jupiter, pour les mettre tous d'accord, change le vieux comédien en une figure de décoration.

L'on a imprimé, en 1760, trois volumes *in*-12 de pièces de théâtre, sous le nom de ce comédien; mais on présume, peut-être injustement, qu'elles ne sont pas toutes de lui. L'intelligence, qui règne dans ces pièces, est sans doute une preuve qu'elles sont de Baron. Le dialogue en est vif; les scènes en sont variées; rarement, elles offrent de grands tableaux; mais l'auteur sait copier, d'après nature, certains originaux, aussi importuns dans la société, qu'amusans sur la scène. On voit que l'auteur avait étudié le monde, autant que le Théâtre. Quant à la versification, si Baron était acteur excellent, il n'était que poëte médiocre. Il mourut à Paris, âgé de soixante-dix-sept ans.

Rousseau fit ces quatre vers pour son portrait:

Du vrai, du pathétique il a fixé le ton:
De son art enchanteur l'illusion divine
Prêtait un nouveau lustre aux beautés de Racine,
Un voile aux défauts de Pradon.

BARON (Étienne), acteur, fils de Michel Baron, mourut en 1711, dans la fleur de son âge. Il était jeune, beau, bien fait, et ses talens commençaient à se perfectionner; mais un amour trop ardent pour le plaisir en priva le public. Il fut marié avec Catherine Voudrebeck, fille de la directrice des spectacles de la Foire, dont il a laissé un fils et deux filles; l'une qui débuta au Théâtre, en 1730, par

le rôle de Phèdre, fut reçue en 1731, se retira en 1733, et épousa Bachelier, l'un des valets de chambre du roi; et l'autre, nommée Desbrosses, ne fit que paraître au théâtre. Le fils, François Baron, a été reçu aux Français, en 1741; y a joué pendant quatorze ou quinze ans, et s'est retiré avec une pension de mille livres. On fit sur lui les vers suivans, qui font connaître de quels rôles il se chargeait ordinairement.

Baron, je te jure ma foi,
Qu'au gré des juges du parterre,
Nul acteur ne sait mieux que toi
Jouer les rôles de notaire.

BARON (Mlle.) était la plus belle personne de son tems. On rapporte que, lorsqu'elle se présentait, pour avoir l'honneur de paraître à la toilette de la Reine-Mère, Sa Majesté disait à toutes les dames : Voilà la Baron! et elles prenaient la fuite.

Cette actrice était dans le foyer de la Comédie, lorsqu'un amant vint se réconcilier avec elle. La paix se fit; et l'amant demanda à l'actrice la clef de son appartement, pour aller, disait-il, se reposer, et attendre la fin de la pièce; mais le misérable, abusant de la confiance qu'on avait en lui, prit l'argent avec tous les meubles de prix, et se sauva. Mlle. Baron était dans une situation critique; cette nouvelle causa chez elle une révolution subite, qui lui causa la mort.

BARON D'ALBICRAC (le), comédie en cinq actes, en vers, de Thomas Corneille, 1668.

Cette comédie est plaisamment imaginée, bien conduite, et les personnages, qui la composent, ont tous leur mérite

particulier. Les stratagêmes, qu'on emploie pour tromper la tante, sont ingénieusement imaginés et naturellement placés. Le travestissement du laquais Lamontagne en baron d'*Albicrac* ne sort point de la vraisemblance, par le soin que l'auteur a pris, de l'annoncer comme un garçon d'esprit; mais enfin, tout cela ne compose qu'une intrigue commune; il n'en résulte aucun caractère, aucune correction pour les mœurs. On n'emporte, de cet ouvrage, que le plaisir d'avoir ri aux dépens d'une femme ridicule; et cette femme ridicule n'est pas assez singulière, pour présenter un tableau utile au spectateur. Au reste, cette comédie est bien dialoguée, et d'une versification supérieure à tout ce que Thomas Corneille avait composé jusqu'alors.

BARON DE BRETEUIL (le), comédie du Théâtre-Anglais, 1790.

Les Anglais jouèrent, sur leurs théâtres, notre assemblée nationale, et la cloche du Président rappelant à l'ordre. Je me ressouviens, disait en 1791 un publiciste célèbre, d'avoir assisté à une farce anglaise, intitulée: *Le Baron de Breteuil*, dans laquelle on ridiculisait ce Baron, toujours escorté d'un : *De par le Roi!*

Sur la scène paraissait un grand et gros homme, décoré d'un cordon bleu, richement vêtu, avec une boucle à l'œil, faisant charger, sur le dos d'un portefaix français, plusieurs malles très-lourdes. A la première, qui déjà fait chanceler le porteur, celui-ci se tourne du côté du Chevalier, et dit que sa charge est complette. Le Cordon-bleu lui crie : *De par le Roi!* A ces mots foudroyans, sortis d'un poumon vigoureux et exercé, le portefaix s'ébranle, joint les mains, tend le dos, et attend tout tremblant une nouvelle charge. On jette une seconde malle sur la pre-

mière ; le portefaix se tourne encore, d'un air dolent, du côté du Cordon-bleu, qui lui crie de nouveau : *De par le Roi !* et lui fait charger une troisième malle, qu'il reçoit sur son échine déjà meurtrie, en joignant les mains et en courant après l'équilibre. Enfin il y a tant *De par le Roi*, on met tant de malles sur le dos du pauvre malheureux, qu'il tombe sur ses mains, et reste écrasé sous la charge. Le Cordon-bleu alors se baisse et lui crie, à travers les malles : *Voilà le Roi ! Voilà le Roi !* Le pauvre éreinté ramasse toutes ses forces, et crie d'une voix aigre : *Vive le Roi ! Vive le Roi !*

Messieurs les Anglais, ajoute le même Écrivain, ne joueront plus sur leurs théâtres, les *De par le Roi !* du Baron de Breteuil, et nous jouerons toujours *le Français à Londres*.

BARON DE LA CRASSE (le), comédie en un acte, en vers, de Raimond Poisson, 1662.

Tout le mérite du *Baron de la Crasse* consiste dans une façon, nouvelle alors, de critiquer les pièces de théâtre. Un marquis et un chevalier rendent visite au *Baron de la Crasse*, et l'engagent à conter une aventure, qu'il eut à Fontainebleau. Il voulait entrer dans la chambre du Roi ; l'Huissier ferma la porte ; et le Baron s'y trouva pris par ses cheveux, qu'il fut obligé de couper pour se debarrasser. Cette histoire, vraie ou supposée, est contée plaisamment. Arrive un comédien de campagne, qui s'offre à jouer la comédie. On lui demande le répertoire des pièces, qu'il est en état de faire représenter ; et, ce fut là que plusieurs bons poëtes ne dûrent pas être contens, de se trouver confondus avec d'autres auteurs assez médiocres. Quelques contre-temps empêchent les acteurs de se rassembler : et, au

au lieu de la comédie qu'ils avaient promis de jouer, ils ne donnent que le *Zigzag*, espèce de farce plus bouffonne, plus indécente que comique. Octave, pour épouser Isabelle, promise à Valère, ordonne à Crispin de se présenter à sa maîtresse, sous le nom de son rival, et de se montrer si ridicule aux yeux de la mère d'Isabelle, qu'elle le refuse pour son gendre; cette vieille ruse réussit. Voilà ce qu'il a plû à Poisson d'appeler le *Zigzag*.

BARONNE DE CHANTAL (la), drame historique en trois actes, en vers, par M. Cubières de Palmézeaux, au Théâtre de Molière, 1800.

Madame de Chantal, à l'instigation de St.-François de Sales, abandonna son père, son frère et ses trois enfans, pour aller fonder une communauté religieuse. L'auteur, dans cette pièce s'élève avec force contre ce zèle immodéré.

BARRÉ (M.), auteur dramatique, 1808.

La Comédie-Italienne s'est long-tems enrichie de ses jolies productions; mais le Théâtre du Vaudeville, dont il fut l'un des fondateurs, et qu'il dirige depuis son établissement, l'enleva à l'Opéra-Comique, et lui doit une foule de charmans ouvrages. Cet auteur est l'un des plus dignes successeurs des Pannard, des Collé et des Favart.

BARRIÈRE DU PARNASSE (la), opéra-comique en un acte, en prose, par Favart, à la Foire Saint-Germain, 1740.

Apollon, qui a fait mettre une barrière au Parnasse, en confie la garde à la Muse chansonnière, avec ordre de défendre l'entrée du sacré Vallon, à tout ouvrage qui n'en sera pas digne. La Muse n'ignore pas la difficulté d'un pa-

reil emploi ; mais elle se rassure par la réflexion, qu'elle n'a qu'à se conformer au jugement du public. *Dardanus*, opéra de Rameau, se présente avec sa parodie ; la Muse les congédie brusquement. Le *Marié sans le savoir* vient après ; ensuite *Edouard III*, de Gresset; puis le *Valet auteur*, qui tous sont traités assez légèrement par la Muse chansonnière. D'autres leur succèdent, et l'on ne fait l'éloge que de l'*Oracle*, et des acteurs qui ont joué dans cette pièce.

BARRUEL DE BEAUVERT, ancien colonel de dragons, 1808.

Il était connu à la cour et à la ville, par des vers de société, que nos meilleurs poëtes ne désavoueraient pas; mais sur-tout estimé et chéri de ceux qui attachent encore plus de prix aux qualités du cœur, qu'aux agrémens de l'esprit. Il a donné au théâtre plusieurs jolis ouvrages.

BARTHE (Nicolas-Thomas), de l'Académie de Marseille, sa patrie, naquit dans cette ville, en 1733, et mourut à Paris, en 1785. Son père, négociant, le destinait au barreau; mais, la nature l'ayant destiné à la poésie, il vint à Paris, où il se consacra au théâtre. On trouve dans ses ouvrages de l'esprit, de la gaieté, et des scènes d'un bon comique, avec beaucoup de facilité et de précision dans le dialogue.

BASILE ET QUITTERIE, tragédie en trois actes, en vers, le prologue en prose, par Gauthier de Mondorge, 1723.

Cette tragédie tomba le premier jour, se releva ensuite, et eut du succès. A la reprise de 1739, elle fut très-applaudie, et eut encore plusieurs représentations.

BASSELIN (Olivier), foulon de Vire en Normandie, fit beaucoup de chansons à boire, modèles de celles qu'on a faites depuis, et auxquelles on a donné, par corruption, le nom de vaudevilles. Comme le Chansonnier normand chantait ses vers au pied d'un côteau, appelé les Vaux, sur la rivière de Vire, on les nomma les *Vaux de Vire*. Ces chansons, composées dans le quinzième siècle, tenaient de la barbarie du style de ce temps, et de la grossièreté de l'auteur. Jean Lehoux les corrigea, le siècle d'après, et les mit dans l'état où nous les voyons à présent.

BASSETTE (la), comédie en cinq actes, en prose, attribuée à Hauteroche, 1680.

Cette pièce n'est connue que par les registres de la comédie française. La tradition apprend qu'elle est de deux auteurs anonymes.

BASTIDE (Jean-François), né à Marseille, en 1724.

Malgré son activité à s'exercer dans tous les genres, il n'a pu sauver aucun de ses ouvrages de l'anathême, attaché à la médiocrité. Il a fait des recueils, des journaux, des lettres, des romans, des mémoires, des contes, des comédies en vers, des tragédies en prose; et tout cela est allé grossir les trésors de l'oubli. Est-ce pour avoir manqué d'esprit ou de facilité, que Bastide a subi un si triste sort? non; c'est parce que son esprit et sa facilité se sont répandus trop indiscrètement sur tous les genres; indiscrétion qui produit toujours beaucoup de choses, jamais de bonnes choses; et ce n'est qu'à ce qui est bon que le public s'attache.

BASTIEN ET BASTIENNE, opéra-comique, en un acte, de Favart, aux Italiens, 1760.

Madame Favart fut la première qui observa le costume, et qui osa sacrifier les agrémens de la figure à la vérité des caractères. Avant elle, les actrices, qui représentaient les soubrettes et les paysannes, paraissaient avec de grands paniers, la tête surchargée de diamans, et gantées jusqu'au coude. Dans *Bastienne*, elle porta un habit de serge, tel que les villageoises le portent; une chevelure platte, une simple croix d'or, les bras nus et des sabots. Cette nouveauté déplut à quelques critiques du parterre; mais un homme d'esprit (l'abbé de V...) les fit taire, en disant: Messieurs, ces sabots donneront des souliers aux comédiens.

BATHILDE, ou LE DUO, comédie en un acte et en prose, au Théâtre de la République, 1793.

Cette petite pièce semblait n'avoir été composée, que pour donner, à Mlle. Candeille et à Baptiste aîné, l'occasion de faire briller leurs talens sur le piano. Le public applaudit *le Duo*, et siffla l'ouvrage, dont le moindre défaut était d'être dialogué dans le plus mauvais goût. Une soubrette, par exemple, disait à un valet: montre-moi le ressort, et je le ferai jouer. Malgré sa chûte bien méritée, le talent ou l'amour-propre des acteurs lui firent obtenir quelques représentations.

BATHYLLE, pantomime d'Alexandrie, parut à Rome, sous Auguste, et fut l'affranchi de Mécène. S'étant associé avec un certain Pylade, ils inventèrent une nouvelle danse, où l'on représentait, par des postures et par des gestes, le tragique et le comique. Pylade réussis-

sait dans le premier genre ; Bathylle, dans le second. Cette espèce d'éloquence muette, qu'ils perfectionnèrent, fut dans la suite extrêmement cultivée, et portée à un point de perfection, dont on pourra juger par le trait suivant, arrivé sous Caligula. Le philosophe Démétrius, qui était allé voir jouer des pantomimes, prétendit qu'il fallait attribuer tout l'effet qu'ils produisaient aux instrumens, aux voix et à la décoration. L'acteur qui jouait alors, lui dit : regarde-moi jouer seul, et dis après, de mon art, tout ce que tu voudras. Aussitôt, les flûtes se taisent ; le pantomime joue ; et Démétrius transporté s'écrie : je ne te vois pas seulement ; je t'entends, tu me parles des mains.

BATON DE MESURE.

C'est un bâton fort court, ou même un roule au de papier, dont le maître de musique se sert dans un orchestre, pour régler le mouvement, et marquer la mesure et le tems.

A l'Opéra de Paris, il n'est pas question d'un rouleau de papier ; mais d'un gros bâton bien dur, dont le maître frappe avec force, pour être entendu de loin.

BAURANS (N.), né à Toulouse, en 1710, mort en 1764, auteur de la *Servante-Maîtresse*, et du *Maître de Musique*, opéra-bouffons, parodiés sur la musique italienne.

BAUVIN (Jean-Grégoire), avocat, né en 1714, a travaillé à l'*Observateur*, avec Marmontel, au *Mercure*, etc. Il n'a fait, pour le théâtre, que la tragédie des *Chérusques*.

BAYADÈRE (la), ou LE FRANÇAIS A SURATE, par Mlle. Candeille, 1795.

C'est un sujet romanesque, et dépourvu d'intérêt. Aussi, la pièce n'a-t-elle point réussi. Raynal a fait une voluptueuse description de *Bayadères*, dans son *Histoire Philosophique des deux Indes*. Ce sont des chanteuses Indiennes, qui font le métier de courtisannes. Dans la pièce de Mlle. Candeille, la Bayadère est une femme vertueuse et remplie de talens.

L'auteur de cet ouvrage n'avait osé l'appeler, ni une tragédie, ni une comédie, ni un drame; il lui donnait le titre, simple et sans prétention, de *Sujet Oriental*, en cinq actes et en prose.

Jamais ouvrage ne reçut un accueil aussi désagréable; le bruit discordant des éclats de rire et des sifflets ne permit pas même d'en suivre l'intrigue. La triste Bayadère, appuyée négligemment près de la coulisse, ne laissait pas échapper un vers, qu'il ne fût accueilli par une triple bordée d'instrumens aigus. C'était Mlle. Candeille qui en jouait le rôle; des malins avaient répandu, dans la salle, qu'elle en était l'auteur infortunée; et le public n'en douta bientôt plus, en entendant les louanges fades sur sa beauté, sur ses grâces, sur ses talens, qu'elle avait eu soin de mettre dans la bouche de ses interlocuteurs.

Ce qui lui avait réussi dans *la Belle Fermière*, tourna cette fois à sa confusion; et l'on juge combien dut souffrir son amour-propre de femme, d'actrice et d'auteur. Cependant, semblable à une mère courageuse, qui se débat avec force contre les monstres, qui veulent lui ravir le fruit de ses amours, elle se roidissait contre les flots du parterre mutiné, et répétait, avec un héroïsme vraiment rare, les vers auxquels mille sifflets venaient de servir d'accom-

pagnement. Mais tout son espoir, toute sa force durent s'évanouir, pendant le vacarme qu'excita celui-ci, adressé à son amant.

Vous êtes pour le fonds; moi, je suis pour la forme.

BEAUBOURG (Pierre Tronchon de) épousa la fille de la demoiselle Beauval, excellente comédienne; il remplaça Baron, quand celui-ci se retira en 1691, et fut goûté du public, quoique sujet à confondre les plus beaux endroits d'une pièce avec les moindres, qu'il déclamait avec un égal enthousiasme; défaut qu'il corrigeait, cependant, par beaucoup d'âme. Il quitta le théâtre en 1718, et mourut à Paris, âgé de soixante-trois ans, avec de grands sentimens de piété; sa femme, qui s'était retirée dans le même tems que lui, jouait les confidentes tragiques.

Lorsque Mlle. Duclos, remplissant le rôle de Camille, dans *les Horaces*, se laissa tomber sur la scène, après son imprécation, par la précipitation avec laquelle elle voulait fuir son frère, un acteur intelligent, jouant le rôle d'Horace, n'aurait pas manqué de saisir cette occasion, pour la poignarder dans sa chute même; mais Beaubourg ôta son chapeau d'une main, et lui présenta l'autre fort civilement, pour aller, un instant après, l'assassiner froidement dans la coulisse. La singularité de cet accident, bien saisi, eût corrigé peut-être l'atrocité de l'action.

BEAUCHAMPS (Pierre-François Godard de), né à Paris, mourut en cette ville, en 1761, à soixante-douze ans. Il est auteur des *Recherches sur les Théâtres de France*, 1735, in-4o. et in-8o., trois volumes. Beauchamps ne s'est

pas borné à compiler les titres des pièces de théâtres : il y a joint des particularités sur la vie de quelques comédiens français ; mais il a oublié plusieurs anecdotes intéressantes, dont il aurait pu orner son ouvrage. On aurait souhaité aussi qu'il eût développé le goût de nos ancêtres pour les spectacles ; l'art et les progrès du théâtre tragique et comique, depuis Jodelle ; enfin, le génie de nos poëtes modernes, et leurs manières d'imiter les anciens. Mais il eût fallu lire les pièces, et réfléchir ; et Beauchamps n'était capable, ni de l'un, ni de l'autre.

BEAUCHATEAU, ancien comédien de l'hôtel de Bourgogne, entendant un jour la messe à Notre-Dame, vit une femme toute en pleurs, auprès d'un pilier de l'église. Il lui demanda le sujet de son chagrin ; elle fit d'abord quelques difficultés de lui répondre ; mais, sur les instances du comédien, elle lui apprit qu'elle était venue à Paris, pour le jugement d'un procès, qui avait duré beaucoup plus de tems qu'elle ne l'avait prévu ; et que, ne pouvant avoir des nouvelles de son pays, il ne lui restait aucune ressource ; qu'elle n'osait retourner dans la chambre qu'elle avait louée, parce qu'il lui était impossible de payer le terme qu'elle devait. Beauchâteau, touché de ce récit, la retira dans sa maison, lui donna un lit et sa table. Un pareil traitement engagea cette femme à se faire connaître, de plus en plus, à son bienfaiteur. Elle lui dit entr'autres choses, qu'elle avait une sœur qui était morte dans un couvent, où elle avait expié, par une pénitence austère, le malheur de s'être rendue à la passion d'un président ; qu'elle en avait eu une fille ; mais qu'on ne savait ce que cet enfant était devenu. La femme de Beauchâteau, qui était présente, se sentit toute émue à ce

discours ; ses yeux se remplirent de larmes, et, cédant aux mouvements de sa tendresse, elle se jeta aux pieds de cette personne, et l'appela cent fois sa chère tante. En effet, la demoiselle Beauchâteau était cette fille, le fruit de la séduction du président, et de la faiblesse de celle dont on venait de parler.

BEAUCHATEAU, né à Paris, fils du comédien de ce nom, fut un des prodiges du siècle de Louis XIV. Dès l'âge de sept ans, il parlait plusieurs langues, et composait des vers avec la plus grande facilité. Ces vers étaient si jolis, qu'on avait peine à se persuader qu'ils fussent de lui. Pour s'en convaincre, Anne d'Autriche, le cardinal Mazarin et le Chancelier Séguier le faisaient renfermer dans une chambre, et lui prescrivaient des sujets, qu'il traitait avec la même facilité, que s'ils avaient été dictés à son choix.

Ce jeune prodige passa ensuite en Angleterre, où Cromwell le combla de ses bienfaits, chose étonnante de la part d'un esprit aussi sombre, et d'une âme aussi farouche. Il alla depuis en Perse, où les Muses ne le suivirent pas, sans doute ; car il n'a plus rien produit. Peut-être aussi la mort vint-elle prévenir la perte de ses talens.

On a recueilli les poésies, qu'il avait composées avant l'âge de dix ans ; et, avec tous les vers qui lui furent adressés, elles forment un volume *in*-4°. Loret dit, dans sa gazette, en parlant de ce jeune poëte :

> Je crois, quand Apollon eût épousé Minerve,
> Qu'ils n'eussent pu tous deux faire un si bel esprit.

BEAUHARNAIS (Madame Fanny de). Le style de ses ouvrages est, en général, ingénieux et piquant. On y

remarque quelquefois un peu de coquetterie ; mais on l'excuse facilement, en faveur des grâces qui l'accompagnent.

On trouve dans ses *Poésies Fugitives*, de l'aisance, de la légèreté, de la délicatesse et un bon ton de plaisanterie. La plupart se lisent avec plaisir, même après avoir perdu l'à-propos de société, qui fait, presque toujours, le principal mérite de ces sortes de productions.

Cette dame a donné au Théâtre, *le Prince Rosier*, 1774, comédie en un acte, en prose ; et *la Fausse Inconstance*, pièce en cinq actes et en prose, 1787.

BEAUJARD (N.) a donné, au Théâtre Français, *les Amours Espagnols*, comédie en cinq actes et en prose, 1782.

BEAULIEU (N.), danseur de l'Opéra, 1808.

Il unit la force et la légèreté à l'élégance et la précision ; mais on lui trouve, avec raison, plus de talent pour la danse, que d'expression pour la pantomime.

BEAULIEU (N.), acteur de l'ancien Théâtre des Variétés, mort à Paris, en 1807.

Il excellait dans les rôles où le comique brille moins que la charge ; un masque théâtrale, une tournure qu'il savait rendre grotesque, un débit simple et rapide contribuaient à faire valoir son jeu, plein de franchise et de naturel.

BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin Caron de), *né* à Paris, en 1732, mort dans la même ville, en 1799. Fils d'un horloger, il exerça d'abord lui-même cette profession, et fut ensuite maître de harpe : il en donna des leçons à une fille de Louis XV. On prétend qu'ayant vu le por-

trait en pied de cette princesse, pinçant de la harpe, il dit tout haut devant elle, qu'on y avait oublié une chose essentielle, savoir, d'y peindre aussi le maître. Ce propos le fit renvoyer.

Dégoûté de l'horlogerie et de la musique, et prenant Diderot pour modèle, il se mit à composer des pièces de théâtre. Son drame d'*Eugénie* donna lieu à un singulier rapprochement, et lui attira cette épigramme :

Sur tes montres, on lit Caron;
Beaumarchais, sur ton *Eugénie*:
Pourquoi ce changement de nom?
Rougis-tu de ton drame, ou de l'horlogerie?

Las et affligé de ses querelles judiciaires, dans lesquelles il s'illustra par des *Mémoires* très-piquans, Beaumarchais voulut se consoler avec les muses : il donna au Théâtre-Français le drame *des Deux Amis*, qui tomba presqu'à la première représentation.

Respecté toute sa vie des comédiens, il fut l'un des plus ardens provocateurs de la liberté des théâtres, et ne contribua pas peu à faire abroger les réglemens barbares, qui, avant la révolution, fixaient les droits d'auteurs. On assure que, le Théâtre-Français lui ayant envoyé vingt-quatre mille livres, pour ceux du *Mariage de Figaro*, il prétendit et prouva même qu'ils se montaient à soixante mille livres, qui lui furent payées, et qu'il fit verser dans la caisse des hôpitaux.

Un petit accident vint, en 1785, troubler ses succès. Comme les gens en place avaient toujours été en butte à ses sarcasmes, il devait s'attendre à leur vengeance. En

effet, un jour il se vit arrêté et conduit à Saint-Lazare, d'où il ne sortit qu'au bout de plusieurs mois.

Une des spéculations de Beaumarchais a été l'édition des *Œuvres de Voltaire*, avec les caractères de Baskerville, sur un papier d'une fabrique particulière. Ce singulier personnage ne faisait rien comme un autre; il s'avisa de contrefaire lui-même son ouvrage, pour prévenir les contrefacteurs. A cette même époque, Beaumarchais défendit, contre Mirabeau, les pompes à feu des frères Perrier. C'est dans un des mémoires, qu'il publia à ce sujet, qu'il dit de Mirabeau : que la nature avait imprimé, sur sa figure un signe repoussant, qui semblait dire : méfiez-vous de cet homme-là!

Beaumarchais, sous le double rapport d'homme riche et d'homme de mérite, devait être persécuté pendant la révolution; il s'absenta de France, sous le règne de la terreur, et n'y revint qu'après le neuf thermidor, mais accablé déjà des infirmités de la vieillesse. Ses dernières années ne furent guères employées qu'à des spéculations commerciales; et, après la vie la plus orageuse et la plus extraordinaire, il fut enlevé presque subitement à sa famille et à ses amis, en 1799.

BEAUMAVIELLE fut un des premiers musiciens, que Lully fit venir du Languedoc, à l'époque de l'établissement de son Opéra, en 1672. Il avait une basse-taille des plus parfaites, et était d'ailleurs le premier acteur de son tems.

BEAUMENARD (Mlle.), retirée de la Comédie-Française.

Elle avait paru, à l'Opéra-Comique, avec beaucoup de succès. En 1744, elle quitta ce spectacle, et s'engagea

dans différentes troupes de province. Elle débuta ensuite à la Cour, en 1749, par Finette, dans *les Ménechmes;* et, à Paris, par Dorine, dans *le Tartuffe.* Elle fut reçue la même année, quitta le Théâtre, y remonta, et épousa le sieur Bellecourt. Ce fut pour elle qu'on fit ce quatrain :

Toi, qui fais si bien la suivante,
Je juge, à ton tendre regard,
Qu'on te prendrait bien, Beaumenard,
Pour une maîtresse charmante.

BEAUMÉNIL (Mlle.), actrice de l'Opéra, retirée en 1798.

Elle a fait long-tems les délices de ce théâtre, par un jeu spirituel, et les grâces du chant et de la figure. On lui doit la musique de *Tibulle* et *Délie.*

Voici des vers, que M. de B.*** lui adressa, après la première représentation de cette pièce :

Autrefois, pour Iphigénie,
Tu fis naître, en nos cœurs, le plus tendre intérêt.
Tu ranimes Tibulle, en lui prêtant l'attrait
D'une touchante mélodie.
La nature, l'art et l'amour
T'ont fait part, Beauménil, de leur vertu secrète,
Afin de t'avoir, tour-à-tour,
Pour organe et pour interprète.

FIN DU TOME PREMIER.

ERRATA.

Pag.	Lignes.	Fautes.	Lisez.
xxiij	25	Labiénus	Labérius
xxvij	24	leurs	leur
75	20	reposci	reponi
78	29	NAISSANCE,	NAISSANCE (l'),
91	2	entré dans	entrée en
124	12	piété.	pitié
142	14	Mais, si le fonds est le même dans les deux pièces,	Le fonds en est *le même* que celui du *Thémistocle* de du Ryer: mais
213	15	les dame,	les dames
ibid.	28 et 29	deu ... pe ...	de ... peu ,..
242	14 et 15	étonnement	contentement
251	titre	AMA	AMO
257	25	au-dessus	au-dessous
281	3	vingts	vingt
290	20	CÉLIBATAIRE,	CÉLIBATAIRE (l'),
303	26	éforme	réforme
316	11	intéressant	intéressans
337	10	l'explication	l'application
337	30	angue	langue
340	10	Grande-Maître	Grand-Maître
355	dernière	e	le
368	9	amant,	amante,
ibid.	26	(Voyez L'A-	(Voyez l'AR-
382	13	Vénus. Le jour même,	Vénus, le jour même.
395	5	daible	diable
409	19	dispuste	dispute
424	1	et a	et la
486	10	BEAUVERT,	BEAUVERT (M.),

